نموذج ترخيص

أنا الطالب : جلال ابراهيم احمد عدي أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

بنية اللغة الشعرية في ديوان عدي بن الرقاع العاملي

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لها.

اسم الطالب: جلال إبراهيم عدي

التوقيع:

التاريخ: ٢٩/٦/٢٠١٥

بنية اللغة الشعرية في ديوان عديّ بن الرّقاع العامليّ

إعداد

جلال إبراهيم أحمد عَديّ

المشرف

الأستاذ الدكتور حمدي منصور

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

حزيران، ٢٠١٥

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة (بنية اللغة الشعرية في ديوان عدي بن الرقاع العامليّ) وأجيزت بتاريخ ٢٠١٥/٦/٢٤م

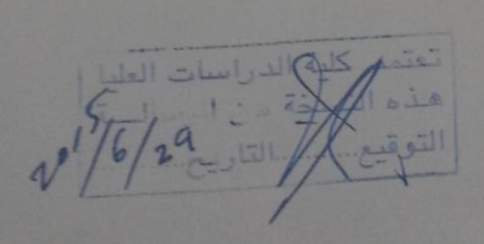
أعضاء لجنة المناقشة... **التوقيع**

- **الأستاذ الدكتور حمدي محمود منصور، مشرفا**
  أستاذ الأدب القديم ونقده، الجامعة الأردنية

- **الأستاذ الدكتور محمد حسن عواد، عضوا**
  أستاذ اللغة والنحو، الجامعة الأردنية

- **الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة، عضوا**
  أستاذ الأدب الحديث ونقده، الجامعة الأردنية

- **الأستاذ الدكتور عبد الحميد محمود المعيني، عضوا**
  أستاذ الأدب القديم ونقده، جامعة العلوم الإسلامية



الإهداء

إلى.... ذلك الشيخ الجليل الذي نستمدّ من تقاسيم وجهه الصبر والأمل، إلى من كان وما زال مصدر الإلهام .....

أبي، اعترافا وعرفانا

إلى..... من غابتْ وهي حاضرة في القلب وفي الوجدان، إلى روحها الطاهرة التي امتطت صهوة الموت وما زالت حيّة في القلب....

أمّي، شوقا و حنينا

إلى.... من تكبّدت معي عناء الرحلة ومشقتها، إلى حبيبة القلب، ورفيقة الدرب، إلى من أزهرت الحياة بوجودها، وتطيّبَ الوجود بأنفاسها...

زوجتي وسام، حبّا وإخلاصا

إلى..... اللذين جعلا للحياة معنى ... وللوجود عنوانا ... إلى اللذين أتنفس لهما ولأجلهما...

صغيريّ؛ يامن وكنان

إلى..... من تشاركت معهم حلو الحياة ومرّها، إلى من غمروني بمحبتهم ومودتهم فكانوا خير عون في السرّاء والضراء.....

إخواني، وأخواتي

إلى .... الذين أحمل لهم في قلبي ما لا تتّسع للتعبير عنه الكلمات ....

صديقيّ؛ محمد الدلق، ود. المعتز بالله منصور

إلى...... رجل ما عرفته إلا حكيما، وما خبرته إلا صدوقا......... غمرتني بطيب خلقك وحسن معشرك

حمي، أبو أسامة

شكر وتقدير

اعترافًا بالفضل لأهله، وإسداء الشكر لأصحابه، والإحسان لأربابه فإنني أتقدم بالشكر الموصول، والعرفان الصادق لشيخي وأستاذي

الأستاذ الدكتور حمدي محمود منصور

لما منحنيه من رحابة صدر، وعلم غزير، وخلق رفيع، فكان خير من تواضع، ونصح، وأعان، ولطالما كان الأستاذ، والأب، والشيخ، والمعلم، فشحذت كلماته همّتي، وأمدتني توجيهاته بالعزيمة لإنجاز هذا البحث، فله منّي أجزل الشكر وأتمّه، وصادق العرفان وأوفاه.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور محمد حسن عواد

الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة

الأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني

لتفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث، وتحمّل عناء قراءته، وإغنائه بملاحظاتهم القيمة، وتوجيهاتهم السديدة، وتقويم ما اعوج منه.

كما أود أن أتقدم بالشكر الموصول أيضا إلى الصديق الصدوق، ورفيق الدرب، الأخ الدكتور **المعتز بالله حمدي منصور**، الذي لم يتوان لحظة عن تقديم النصح والمشورة، فكان خير أخ معين.

فهرس المحتويات

بنية اللغة الشعريّة في ديوان "عدي بن الرقاع العامليّ"

إعداد

جلال إبراهيم أحمد عدي

المشرف

الأستاذ الدكتور حمدي منصور

مُلخص

تأتي هذه الدراسة للبحث في لغة القصيدة عند الشاعر الأموي "عديّ بن الرقاع العامليّ" من وجهة نظر أسلوبية، محاولة أن تتسلل إلى المكونات الداخلية للخطاب الشعري عنده، لتقف عند جمالياته، وترصد السمات الأسلوبية التي تميّزه.

وهي بذلك تسعى إلى سبر أغوار نصوص من الشعر القديم بالاعتماد على أدوات نقدية حديثة، لتطبق مفردات البحث الأسلوبي وإجراءاته على هذا النوع من الشعر؛ لاستكشافه من زوايا متعددة، لاسيّما أن النص الشعري القديم كثيرا ما اتهم بأنه قد باح بكل مكنوناته، واستهلك ما يستحقه من عناية الباحثين، غير أن كثيرا من الدراسات المنصفة أثبتت قصور هذه الرؤية المجحفة، فالأدب القديم ما يزال يحتفظ بموقعه كمادة دسمة للدراسة والبحث، إذ إنه لا يزال يطرح عددا من الأسئلة التي تحتاج الإجابة عنها إلى طرق أبوابه بأدوات جديدة.

وقد قسّمت الدراسة اللغة الشعرية عند الشاعر إلى ثلاثة مستويات رئيسة، فتناولت في المستوى الأول الجانب الإيقاعي الصوتي، فبحثت في مكوناته الداخلية والخارجية، فتوصّلت إلى أن هذا المستوى ساهم بشكل كبير في ترابط أجزاء القصيدة وتماسكها، كما أنه جاء معبّرا عن الحالة النفسية الوجدانية التي تنتاب الشاعر.

أما المستوى الثاني فقد تناول الجانب التركيبي محاولا الوقوف على أهم اختيارات الشاعر في تأليف الكلام، وأبرز الانزياحات اللغوية التي كان يعمد إليها، وقد توصلت الدراسة إلى أن ثمة رابطا قويا بين التركيب والدلالة عند الشاعر، إذ إن الانزياحات التركيبية التي رصدتها الدراسة جاءت متناغمة مع المعاني والدلالات التي أراد الشاعر التعبير عنها.

وقد تناولت الدراسة في المستوى الثالث الجانب الدلالي، فدرست التشبيه، والاستعارة، والمجاز والكناية، فرصدت جملة من الانزياحات الدلالية سواء أكانت على مستوى دلالات الألفاظ، أم على مستوى العلاقات الإسنادية بين الألفاظ ذاتها، وقد جاءت هذه الانزياحات معبرة عما كان يدور في ذهن الشاعر، وفي نفسه.

أما المستوى الرابع من الدراسة فتم تخصيصه لتطبيق مفردات البحث الأسلوبي على نص متكامل للشاعر، إذ تم اختيار أحد نصوص الديوان الذي نال حظوة وقبولا عند عدد من النقاد، فتمت دراسته وتحليله وفق إجراءات الأسلوبية وأدواتها؛ للكشف عن المميزات الأسلوبية عند الشاعر موضوع الدراسة في نص متكامل.

المقدّمة:

الحمد لله الذي هدانا لهذا، وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله، وأشرف الصلاة وأتمّ التسليم على من أوتي جوامع الكَلِم، وعلى آله وصحبه أجمعين، وعلى من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.... وبعد؛

فإن المناهج النقدية الحديثة تتباين فيما بينها؛ فلكلّ منها إجراءاته ومستوياته التحليلية، ولكنّها تلتقي في جذر مشترك هو اللسانيات التي قدّمت لمناهج النقد أسسا علميّة وموضوعية، والأسلوبيّة بوصفها تحليلا لغويًا ترتكز على اللسانيات، فشرطها الموضوعية، وموضوعها الأسلوب، وهذا مما يجعلها علمًا وصفيًا تحليليًا.

وقد كان للأسلوبية دورها البارز في استنطاق العمل الأدبي محاولة الكشف عن أسراره من خلال مستوياته المختلفة، إذ إن التحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى المبدع، وملامح تفكيره، كما أنها تسعى للكشف عمّا وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعانٍ ينطوي عليها النص، بالإضافة إلى إظهار القيم البلاغية والجمالية فيه.

وبما أنّ النص الشعري بمتغيراته يمثل حالة انعكاس لما يمرّ به المبدع من تغيرات نفسية، الأمر الذي يدلّ على أنّ هذه المتغيرات الطارئة على القواعد منبعثة من الذات ومنعكسة على النصّ ذاته، فقد غدت الدراسة الأسلوبيّة واحدة من أهم الدراسات التي تتّخذ من النص ذاته مادة لدراستها، فأصبحت تُعنى بالنصّ على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء، فهي تعتمد على رصد الخيارات الأسلوبيّة، ومدى تحكّم الشاعر في هذه الخيارات وفقا للحالة الوجدانية، إذ يمثّل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة، وتنتهي عند الذات الشاعرة، ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة.

ومن هنا سعت هذه الدراسة إلى مقاربة النص الشعري القديم، اعتمادا على ما تتيحه الأسلوبية بوصفها منهجا نقديا حديثا من أدوات وإجراءات تطبيقية، فتيسّر على الباحث استكشاف بنيات النص الداخلية من زوايا متعددة.

ولعلّ ما حملني على اختيار شعر "عديّ بن الرّقاع العامليّ" مادة لغوية لهذه الدراسة جملة من الأسباب؛ إذ إن شعر العامليّ يمثل مادة لغوية خصبة مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تشحذ ذهن المتلقي وتغذّيه بالخيال الجامح، واللّذة الشّعوريّة، إذ عُرِف عنه أنّه من شعراء الصّنعة الفنية، بالإضافة إلى أنّ شعره يمثّل حقبة سياسيّة مهمة في تاريخنا الإسلامي، بل إنه يعبّر عن اتجاه فكري وسياسي لواحد من أشدِّ الصراعات، وأكثرها تأثيرا عبر التاريخ.

غير أن عديّا لم ينل حقه من الاهتمام قديمـًا وحديثـًا، ففي القديم طغى ذكر عدد من الشعراء كجرير، والأخطل، والفرزدق، وغيرهم، فالتفّ حولهم الدارسون، فلم ترد عن عديّ سوى إشارات في الكتب النقدية أشادت به، وبجمال الصورة عنده وبرقّتها، أمّا في الحديث؛ فبعض الدراسات التي اهتمت بحياته وجمع أشعاره، وربما عرّجت قليلاً على دراسة شعره دراسةً فنيةً، فلم تهتم بلغته الشعرية، ولم تسلّط الضوء على أسلوبيته، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة من خلال سعْيها للوقوف عند لغة ابن الرقاع العامليّ الشعريّة، وتحليلها وفق مستويات التحليل الأسلوبيّة المتنوّعة محاولة الكشف عن أهم السمات الأسلوبيّة التي ميزت شعره.

وقد تبدّت هذه الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، فأمّا المقدمة فبينتْ مسوّغات هذه الدراسة، ووضحتْ أهميتها والأهداف المرجوّة منها، وعرضتْ لمكوّناتها وتسلسلها، وأمّا التمهيد فوقع على قسمين: جاء الأوّل منهما ليتناول حياة الشاعر من حيث مولده، وثقافته، وأخباره، وأسرته، ومكانته الشعرية، ووفاته، وأمّا القسم الثاني فتحدّث عن الأسلوبيّة والأسلوب من حيث النشأة والتاريخ عند العرب والغرب، واختتم التمهيد ببحث علاقة الأسلوبيّة بعلم اللّغة.

وقد عُنون الفصل الأول بـ "أسلوبية الإيقاع والموسيقى"، فجاء في مبحثين رئيسين: تناول أوّلهما الإيقاع الخارجيّ، فعُني بدراسة الوزن، والقافية، والرويّ، وانعقد ثانيهما حول الإيقاع الداخليّ، فاهتم بدراسة ظاهرة التكرار، وظاهرة التجنيس، والتدوير، والتصريع، والتقسيم الصوتي عند الشاعر.

وأتى الفصل الثاني تحت عنوان "أسلوبية التركيب"، فوقع في مبحثين رئيسين: بحث الأول في الانزياح في أساليب تركيب الكلام، فتناول مفهوم الانزياح، وظاهرة التقديم والتأخير، والحذف،

والالتفات، أمّا المبحث الثاني، فتناول الانزياح في أساليب إنشاء الكلام، فدرس أسلوبية الاستفهام، والأمر، والنداء، والنفي.

وخُصَّ الفصل الثالث من الدراسة للبحث في "أسلوبية الدلالة"، فجاء في ثلاثة مباحث، فتناول الأوّل التشبيه بنوعيه المفرد، والمركب، وأمّا المبحث الثاني فبحث الاستعارة والمجاز المرسل والمجاز العقلي، وقد اختُتم هذا الفصل بالمبحث الثالث للحديث حول الكناية بأنواعها الثلاثة، الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف، والكناية عن نسبة.

وكان الفصل الرابع خاتم فصول هذه الدراسة، وقد اشتمل على جانبها التطبيقيّ، فكان متمّما ومكملا للفصول الثلاثة السابقة، إذ اختار الباحث نصّا شعريّا متكاملاً للشاعر، وعمد إلى تطبيق مفردات الدراسة الأسلوبيّة وإجراءاتها عليه، محاولاً الكشف عن أهمّ السمات الأسلوبيّة التي تمثّل اختيارا للشاعر في التعبير عن مكنونات فكره ووجدانه. وقد اختتمت الدراسة بخاتمة أوجزت خلاصة البحث، وأجملت أهم نتائجه.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن الدراسة اتخذت من ديوان الشاعر "عديّ بن الرّقاع العامليّ" الذي جمعه أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني، بتحقيق كل من نوري القيسي، وحاتم الضامن، وهو صادر عن مطبوعات المجمع العلمي في بغداد مرجعا لها في شعر الشاعر، إذ إن الباحث لم يقع على نسخة من الديوان بغير هذا التحقيق، ثم إنّ هذه النسخة من الديوان تعدّ الأوفر حظا لدى دارسي شعر ابن الرقاع؛ لاشتمالها على أشعار له لم ترد في الكتب التي جمعت شعره بين دفتيها.

وتختلف هذه الدّراسة عن الدّراسات السابقة في أن أيّا منها لم يتناول الجانب اللغويّ من شعر "عدي بن الرقاع العامليّ" بشيء من البحث والتفصيل، فقد اهتمت معظم الدراسات السابقة بحياة الشاعر ومضامين شعره، مع إشارات بسيطة إلى فنيّة هذا الشعر، أمّا هذه الدراسة فعكفت على على لغة الشاعر في جميع مستوياتها؛ الصوتية، والتركيبية، والدلالية، كما أنّها تمتاز عن غيرها في أنها تسعى للوقوف على الميزات الأسلوبيّة التي امتاز بها الشاعر، وعلى مدى التوافق بين اختياراته اللغوية وفكره ووجدانه ولهذا؛ خصصت الدراسة فصلا من فصولها للدارسة التطبيقية على نصّ متكامل للشعر، فأخضعته للبحث وفق المنهج الأسلوبي.

وقد اعتمدت هذه الدّراسة على عدّة مناهج إلى جانب المنهج الأسلوبي، إذ اتبعت المنهج التاريخي في التعريف بالشاعر، وكذلك في التعريف بالأسلوب والأسلوبيّة وتطوّر مفهومها عربيّا وغربيّا، كما استفادت أيضا من المنهج الاستقرائي في جمع المادة اللغويّة الشعريّة من ديوان الشاعر، وتصنيفها، وتبويبها، ثم تحليلها، بالإضافة إلى استفادتها من المنهج الإحصائي للوقوف على مدى تواتر بعض الظواهر اللغوية في النصوص الشعرية المختلفة.

وختاما..... فإنني أتقدّم بعظيم الشكر، ووافر الامتنان، وصادق العرفان لأستاذي الأستاذ الدكتور حمدي منصور الذي لم يتوان يوما عن تقديم النّصح، والإرشاد لي أثناء رحلتي مع هذه الدّراسة، فجاد علي بغزير علمه، وكريم خلقه، وحسن لقائه، فكان ومازال نِعْمَ الشيخ، والمعلّم، والأب، والصديق.

كما أتقدّم بصادق الشكر و عظيم التقدير لعلمائنا الأجلاء، ومشايخنا الفضلاء؛ الأستاذ الدكتور محمد حسن عواد، والأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة، والأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الدّراسة، وتقديم ملاحظاتهم القيّمة التي ستغنيها، وتقوّم ما اعوج منها..... والله أسأل الصّواب في الرأي، والسّداد في الخطى.

الباحث

جلال إبراهيم أحمد عدي

التمهيد

وقصيدةٍ قدْ بتُّ أُجْمَعُ بيْنها   حتّى أُقوِّمَ ميْلها وسِنادَها

نَظَرَ المُثقِّفِ في كُعوبِ قناتِهِ   حتّى يُقيمَ ثقافُهُ مُنآدَها

ولقدْ أصبْتُ منَ المعيشةِ لَذّةً   ولقيتُ منْ شَظَفِ الخطوبِ شِدادَها

فسترْتُ عيْبَ معيشتي بتكَرُّمٍ   وأتيْتُ في سَعةِ النعيمِ سَدادَها

أولا: التعريف بالشاعر

أ. اسمه ونسبه:

هو عديّ بن زيد بن مالك بن عديّ بن الرِّقاع بن عصر بن عك بن شعل بن معاوية ابن الحارث بن مرّة بن أُدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب ابن يعرب بن قحطان[١]، وإن اتفق النسّابون على ترجمة عديّ، إلا أنهم اختلفوا في عاملة الذي عرفت به القبيلة، فقد جعل ثعلب عاملة هو الحارث بن عديّ من قاسط بن عميرة بن زيد بن الحاف ابن قضاعة[٢]، وقد زاد الأصفهاني في نسب الشاعر أنّ " أم معاوية بن الحارث عاملة بنت وديعة من قضاعة وبها سُمّوا عاملة، ونسبه الناس إلى الرِّقاع وهو جدّ جدّه لشهرته"[٣]، وإن انتهى نسب عاملة إلى قحطان، إلا أنّه طُعن في ذلك، فرُفع عند آخرين إلى عدنان، إذ ذهبوا إلى أن عاملة هو معاوية بن قاسط بن هنب[٤]، ومما زاد في تأرجح نسبته إلى عدنان، أم إلى قحطان، أن الشاعر ينسب نفسه إلى عدنان مرّة، وإلى قحطان مرّة أخرى، فممّا قاله في نسبه إلى عدنان[٥]:

وَكُماةٌ كَسَتْهُمُ الحربُ بَيْضا	**وَسَرابيلُ كُسِّرتْ للْضِّرابِ**[٦]
مِنْ بني قاسِطٍ وأبناءِ زُهْدٍ	**ذانكَ المخْلبانِ ظُفْري ونابي**[٧]

غير أنّه يشير إلى أنه ينتسب إلى قحطان في موضع آخر[٨]:

قَحْطانُ والدنا الذي نُدْعى لهُ	**بأبي معاشِرَ غائبٍ مُتواري**

---

[١] . انظر: ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي (ت٤٥٦هـ)، جمهرة أنساب العرب،(تحقيق عبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٩١هـ، ص ٤١٨-٤٢٠.

[٢] .انظر: العاملي، عديّ بن الرِّقاع (ت١٠١هـ)، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، شرح أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني، (تحقيق نوري القيسي وحاتم الضامن)، مطبعة المجمع العلّمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م، ص٤١ .

[٣] . الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦هـ)، الأغاني، (تحقيق عبد الستار أحمد فراج)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠، ٩: ٣٠٠.

[٤] .انظر: ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، ص ٤١٩، والحازمي، زين الدين أبو بكر محمد بن موسى(ت ٥٨٤هـ)، عجالة المبتدى وفضالة المنتهى في النسب، (تحقيق عبد الله كنون)، مجمع اللغة العربية، (د.ن)، ١٩٦٥، ص٨٩، والقلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي(ت٨٢١هـ) ، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، (تحقيق إبراهيم الأبياري)، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٣٣٣.

[٥] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٥٧.

[٦] .كماة: جمع كامٍ، وهو من يستر نفسه بالدرع ، سرابيل: القميص والدرع.

[٧] . المخلبان: المخِلب: ظفر السبع.

[٨] . المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

أمّا ياقوت فينسبه إلى طيء في معرض حديثه عن جاسم التي ينسب إليها عديّ بن الرِّقاع العامليّ ويضيف الطائي[١]، ولعلّ الباحث يرجّح نسبة الشاعر إلى عاملة لا طيئاً؛ لأن أحداً لم يردّ نسب عديّ بن الرِّقاع إلى قبيلة طيء، وإنما إلى عاملة، ولعلّ ما جاء في معجم البلدان كان سهواً من أحد الوراقين الذين نسخوا الكتاب.

ب. مولده:

لم تذكر المصادر فيما تذكره عن الشاعر زمان مولده على وجه التحديد، ولكنّ بواكير شعره ترجّح أنه وُلد في أواخر العقد الثالث، وأوائل العقد الرابع من القرن الأوّل الهجري؛ فأوّل ما وصل إلينا من شعره كان في عهد الخليفة الأموي يزيد بن معاوية (٦٠-٦٤هـ)[٢]، وهي تلك الأبيات التي نظمها في رَوْحِ بن زِنْباع الجذامي[٣] الذي خاطب يزيد بن معاوية قائلا: " يا أمير المؤمنين، ألحقنا بإخوتنا، فإنا معديّون، والله ما نحن من قصب ولا من غافٍ – شجر اليمن، فألحقنا بإخوتنا. فقال يزيد: إن أجمع على ذلك قومك، فنحن جاعلوك حيث شئت"[٤]، فبلغت الدعوى عديّ بن الرِّقاع فقال [٥]:

إنّـا رَضِـينا وَإنْ غابَـتْ جَماعَتُنـا	مـا قـالَ سـيِّدُنا رَوْحُ بـنُ زِنْبـاعِ
يَرْعـى ثَمـانينَ أَلْفَـا كـانَ مِثْلُـهُمُ	ممّـا يُخـالِفُ أحْيانـا عَلـى الرّاعـي

فإن كان عديّ في هذا الوقت شابّاً، وأنه في العقد الثالث من عمره، يكن الباحث قريبـًا من الصّواب في تحديد مولده.

---

[١] . انظر: الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت ٦٢٦هـ) معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص ٩٤.

[٢] . الأصفهاني، الأغاني، ٩ : ٣٠٨.

[٣] . روح بن زنباع الجذامي، أبو زرعة، من عظماء الرجال، وكان مسامرا لعبد الملك بن مروان أثيرا عنده، قال عبد الملك وذكرا روحا فقال: من أعطي مثل ما أعطي أبو زرعة، أعطي فقه أهل الحجاز، ودهاء أهل العراق، وطاعة أهل الشام، انظر: الجمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام (ت ٢٣٢هـ)، طبقات فحول الشعراء، (شرح محمود محمد شاكر) مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٠م، ٢: ٧٠٠.

[٤] . المصدر نفسه، ص ٧٠٠.

[٥] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢٥٨ .

جـ. أسرته:

لم تذكر المصادر أيضاً الكثير عن أسرة عديّ، وإنّما شذرات قليلة، ولعلّ شعره، وبعض أخباره تنبئنا شيئاً عنها، فقد كان يُكنّى بـأبي داود وقيل دؤاد[١]؛ مما يدلّ على أن أحد أبنائه اسمه داود، أو دؤاد، ومن الأخبار المرويّة عن الشاعر أنه كانت له بنت اسمها سلمى، وقد قالت الشعر في سنٍّ مبكّرة، وقد أورد ابن قتيبة في ترجمته لعديّ خبراً عنها، فقال: " كانت له بنت تقول الشعر، وأتاه أناس من الشعراء ليماتنوه – أي يعارضوه-، وكان غائباً عن منزله، فسمعت بنته وهي صغيرة لم تدرك ذرْوًا من وعيدهم، فخرجت إليهم قائلة :

تَجَمَّعْــتُمُ مِــنْ كُــلِّ أَوْبٍ وَبَلْــدَةٍ عَلى واحِدٍ لا زِلْـتُمُ قِرْنَ واحِدِ[٢]

فانصرفوا عنه ولم يهاجموه "[٣]، ولم يصل إلينا غير هذا الخبر عن ابنته سلمى.

أمّا زوج عديّ، فلم تذكر الأخبار شيئاً عنها أيضا، غير أن باحثاً يرى بأنها سَلّومة بنت حريث الصنّي[٤] التي يذكرها عديّ في مطلع قصيدة له بقوله [٥]:

غَدا وَلَمْ يَقْضِ مِنْ سَلّومَةَ الْوَطَرا وَمــا تَلَبَّــثَ إذْ وَلّــى وَمــا انْتَظَــرا

ولعلّ الباحث هنا لا يجد مسوّغا للرأي السابق في أن (سلّومة) هي زوج ابن الرِّقاع لمجرد ذكرها في شعره؛ فقد وردت أسماء عديّدة للنساء في شعره مثل، حسينة، وسعاد، ولعلّ هذه الأسماء كان يُكنّي الشاعر بها عمّا يريد، وهذا دأب الشعراء دوما.

---

١ . المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ)، معجم الشعراء، (تحقيق سالم الكرنكوي)، ط٢، دار الكتب العلّمية، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٥٣.

٢ . مِنْ كُلِّ أَوْبٍ أي من كل وَجْهٍ، قِرن: كفء.

٣ . ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، (تحقيق أحمد محمد شاكر)، دار إحياء العلّوم، بيروت ١٩٨٤، ص ٤١٥.

٤ . الصلاح، تحسين محمد (١٩٩٩)، عديّ بن الرِّقاع العاملي حياته وشعره، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ص ٣٠.

٥ . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٨٦، يُذكر في الديوان أن سلّومة امرأة من بني ضبّة، وهي بنت حريب بن زيد.

أمّا أخوته، فثمة خبر ينقله الزُّبير بن بكار يروي فيه بيتين أنشدهما يزيد بن الرِّقاع العامليّ في مقتل مصعب بن الزبير، يقول فيهما[١]:

وَنَحْنُ قَتَلْنا ابْن الْحَوارِيِّ مُصْعَبًا   أخا أسَدٍ وَالْمِذْحَجِيِّ الْيَمانِيا

وَمَرَّتْ عُقابُ الْمَوتِ منّا بِمُسْلِمٍ   فَأهْوَتْ لَهُ ظُفْرًا فَأصْبَحَ ثاوِيا[٢]

ويُورد صاحب الأغاني الخبر ذاته، فيقول: " قال يزيد بن الرِّقاع العامليّ أخو عديّ بن الرِّقاع العامليّ وكان شاعر أهل الشام....."[٣]، إلا أنّ نسبة هذين البيتين إلى يزيد بن الرِّقاع العامليّ أمر لا يمكن القطع فيه، لا سيّما أن نسبتهما تعددت إلى غير يزيد، فقد نسبهما البلاذريّ إلى عديّ بن الرِّقاع [٤]، وعاد البلاذري نفسه ونسبهما في موضع آخر إلى البُعيث اليشكري[٥].

ومهما يكن من أمر هذين البيتين فثمة إشارة عند عديّ بن الرِّقاع نفسه تدل على وجود أخوة له، وإن لم يذكر أسماءهم أو عددهم، يقول[٦] :

فِداؤكَ أمِّي وَأبْناؤها   وَإنْ شِئْتَ زِدْتُ عَلَيْهِمْ أبي

د. ثقافته:

عديّ بن الرِّقاع وليد بيئته وسليل عصره، فقد تأثر بالثقافة التي كانت سائدة في العصر الأموي، فكانت نشأته الأولى في الأردن (الحولة)، ثم انتقل إلى دمشق حاضرة الخلافة آنذاك التي كانت تستقطب النخبة من العلماء والشعراء والأدباء، كما كان لاهتمام بني أميّة بالجوانب الأدبية والفكرية أثره في ازدهار الثقافة في ذلك العصر[٧].

١. الزبير بن بكار، أبو عبد الله الزبير بن بكار القرشي (٢٥٦هـ)، الأخبار الموفقيات، (تحقيق سامي مكي العاني)، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد، ١٩٧٢، ص٥٣٢.
٢. أهوت: ضربت، ثاوِيا : ثَوَى: هلك.
٣. الأصفهاني، الأغاني، ٩ : ١٢٦.
٤. انظر: البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر (ت ٢٧٩هـ)، أنساب الأشراف، مكتبة المثنى، بغداد، د.ت، ٥: ٣٤٢.
٥. انظر: المصدر نفسه، ٥: ٣٨٤.
٦. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢٤٩.
٧. انظر: علي، محمد كرد (١٩٨٣)، خطط الشام، ط٣، مكتبة النووي، دمشق، ص ١٧-٢٢.

ولعلّ شعر عديّ خير مثال على ثقافته الواسعة؛ فقد تحدّث في أشعاره عن الأنواء، والنجوم، والورق، والقلم، والدواة، والكتاب، وهي أدوات حضارية كانت تنتشر في مختلف أمصار الدولة الأموية، كما أنّ استشهاد علماء اللغة بأشعاره دليل آخر على معرفته بدقائق اللّغة وعلومها، ومقدرته الفائقة على نظم الشعر، ولعلّ حشده للكثير من أسماء المدن والقرى في أشعاره كان فيه فائدة جمّة للجغرافيين؛ فاستشهدوا بأشعاره عند تعريفهم للأماكن التي كانوا يتحدثون عنها.

ومما يدل على أنه كان حَسَنَ الخلق مؤدباً، وذا ثقافة عالية أنه استطاع أن يلفت أنظار خلفاء بني أمية إليه؛ فأصبح مقرباً من الخليفة الوليد بن عبد الملك.

هـ. مكانته الشعرية:

حظي عديّ بن الرِّقاع بمكانة شعرية مرموقة عند خلفاء بني أميّة؛ فصار شاعر بلاطهم حتى أن الوليد بن عبد الملك كان يدافع عنه صراحة أمام جرير؛ ممّا أثار حوله منافسة وحسدا كادا أن يحطّا من منزلته عند الخليفة، ويقلّلا من شأنه أيضاً، فقد طعن بعضهم في نسبه، وهجاه وناوشه أكثر من شاعر، منهم؛ جرير، والرّاعي النُّميري، وشُبَيْل بن الحنبار الكلبي[١].

أمّا جرير فحاول التقليل من شأنه في أكثر من مناسبة[٢]، وقد هدّد الوليد جريرا ومنعه من هجاء ابن الرِّقاع، إلا أن عديّا لم يفلت من لسان جرير الذي قال [٣]:

وَلَقَدْ قَسَمْتُ لِذي الرِّقاعِ هَدِيَّةً وَتَرَكْتُ فيهِ وَهِيَّةً لا تُرْقَعُ [٤]

ففي هذا البيت إشارة إلى شاعريّة ابن الرِّقاع، ومكانته اللتين كانتا سببًا في أن يهجوه جرير، إلا أنّ هذه المنافسة بين الشاعرين لم تمنع جريراً من أنْ يَعدَّ عديّا من أنسب الشعراء، فحين سأله ابنه نوح : " يا أبتِ، من أنسب الشعراء؟ قال له : أتعني ما قلت؟ قال: إني لستُ أريد من شعرك، إنما أريد من شعر غيرك، قال: ابن الرِّقاع في قوله:

١ . لم أعثر على ترجمة لـ (شبيل بن الحنبار الكلبي) فيما بحثت في عدد كبير من التراجم.

٢ . ابن ناقيا، أبو القاسم عبد الله بن محمد بن الحسين البغدادي (ت٤٨٥هـ)، الجمان في تشبيهات القرآن، (تحقيق محمود الشيباني)، مركز الصف الإلكتروني، الرياض، ١٩٨٧، ص ٢٣٤، والأصفهاني، الأغاني، ج٩، ص ٣٠١-٣٠٢ .

٣ . أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت٢٣١هـ)، نقائض جرير والأخطل، (تحقيق أنطوان صالحاني اليسوعي)، دار الكتب العلّمية، بيروت، ١٩٢٢، ص ٩٦٦-٩٦٧ .

٤ . لذي الرِّقاع: المقصود: عديّ بن الرِّقاع، وهيّة: على وزن فعيلة وهي من الوهي، أي؛ الضعف.

لَـوْلا الْحَيـاءُ وأنَّ رَأسِـيَ قـدْ عَثـا   فيـهِ الْمَشـيبُ لَـزُرْتُ أمَّ الْقاسِـمِ[١]

وَكأنَّهـا وسْـطَ النِّسـاءِ أعارَهـا   عَيْنيْـهِ أحْـوَرُ مِـنْ جَـآذرِ جاسِـمِ[٢]

وَسْـنانُ أقْصَـدَهُ النّعـاسُ فَرَنَّقَـتْ   فـي عَيْنَيْـهِ سِـنَةٌ وَلَـيْسَ بِنـائِمِ[٣]

ثم قال لي: ما كان يبالي إن لم يقل بعدها شيئًا "[٤]، فشهادة جرير هذه فيها إشارة واضحة على أن ابن الرِّقاع كان من أرق الشعراء تغزلا بالمرأة، وهذا يدل على علو كعبه في النسيب.

وأما أخبار ابن الرِّقاع مع شُبَيْلِ بن الحنبار الكلبي فقد كانت زمن عبد الملك بن مروان، فيُروى أن ابن الحنبار كان عند الخليفة، " فدخل عليهم ابن الرِّقاع، فقال شُبَيْل: من هذا يا أمير المؤمنين؟ قال: هذا ابن الرِّقاع، قال: الرِّقاع التي تكون في السقاء؟ قال: لا، هذا العامليّ، قال: الذي يقول الله عز وجل: عاملة ناصبة تصلى نارًا حامية، فضحك عبد الملك ثم قال لابن الرِّقاع: أنشدني، فأنشده شعراً شبّه نفسه فيه بالحيّة[٥] :

أسّـلُّ سَـماوِيٌّ كَـأنَّ لِسانَـهُ   أسِفَّ سَوادِيًّا مِنَ الْكُحْلِ أسْحَما

إذا خـافَ خَوْفًـا أضْـمَرَتْهُ بِـلادُهُ   كَما يُضْمِرُ الصَّدْرُ الْحَديثَ الْمُكَتّما

فاعترض عليه شبيل فقطع شعره، وقال:

لَـكَ الْوَيْـلُ هـلّا كُنْـتَ شِـبْلا لأجْفَـرٍ   تَشَـبَّهْتَ أو لَيْثـا بِخفـّانِ ضَيْغَمـا

فَشَـبَّهْتَ مـا لا يَرْفَـعُ الـدَّهْرَ بَطْنَـهُ   علـى الأرْضِ إلّا مـا حَبـا وَتَقَحَّمـا

---

١ . عثا: أفسد.

٢ . أحور: الحور أن يَشْتَدَّ بياضُ بياضِ العَيْنِ وسَوادُ سَوادِها، وتَسْتَديرَ حَدَقَتُها، وتَرِقَّ جُفونُها، ويَبْيَضَّ ما حَوالَيْها، أو شدَّةُ بياضِها وسوادِها، في بَياضِ الجَسَدِ، أو اسْوِدادُ العَيْنِ كُلِّها مِثْلَ الظِّباءِ، ولا يكونُ في بني آدمَ، بل يُسْتَعَارُ لها. الجآذر: جمع جؤذر، وهو ولد البقرة، جاسم: اسم قرية بينها وبين دمشق ثمانية فراسخ، على يمين الطريق الأعظم إلى طبرية، انتقل إليها جاسم بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام أيام تبلبلت الألسن ببابل فسميت به، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٩٤.

٣ . وَسْنانُ: النّاعس، رنَّقتْ : دارت وماجت.

٤ . الأصفهاني، الأغاني، ٩ : ٣٠٧.

٥ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٢٦٥.

فقال ابن الرِّقاع [1]:

وَفـي النّـاسِ أشْـباهٌ كَثيـرٌ وَلَـمْ أكُـنْ **لأشْـبِهَ شّـرًا مِـنْ شُـبَيْلٍ وألأمـا**

تَشَبَّهْتُ ما لَوْ عَضَّ شِبْلَ بنَ حَنْبَرٍ **لَظَـلَّ شُـبَيْلٌ يُسْـلَحُ الْمـاءَ والـدَّما**

فانقطع شبيل وغلبه ابن الرِّقاع"[2].

ولعلّ في هذه الأخبار سواء أكانت مع جرير، أم شبيل، أم غيرهما، ما يُشير بجلاء إلى مكانة ابن الرِّقاع الشعرية والأدبية، وهي المكانة التي أهّلته ليحظى بمنزلة رفيعة في البلاط الأموي، وينافس كبار شعراء ذلك العصر، بل ويحاججهم.

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يحظ بالمكانة التي يستحق عبر التاريخ؛ فقد تناسته الأقلام وغاب عن الكثير من صفحات الكتب التي عُنيت بشأن الشعر والشعراء، إلا أنّ ثمة نقادا أعطوه حقّه وأنزلوه المنزلة التي يستحقها، فابن دريد يلقبه بشاعر أهل الشام، وقد جعله ابن سلام الجمحي في الطبقة السابعة من الشعراء الإسلاميين[3]، وقد وصل شعر عديّ إلى الأندلس وغنّاه المغنون، وقد اشتهر ابن سريج بإنشاده العديد من قصائده[4].

و. وفاته:

تضاربت الأخبار بشأن وفاة عديّ بن الرِّقاع العامليّ؛ فابن شاكر الكتبي يرجّح أن تكون وفاته سنة (٩٥هـ) أو فيما قبلها[5]، لكنّه لم يحدد المصدر الذي استقى منه هذا التاريخ، وقد تبعه في ذلك غير واحد من الدارسين المحدثين[6]، فيما يذكر عمر كحالة أن الشاعر كان حيّا سنة (٩٩هـ)[7]،

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ٢٦٥.

[2] . الخالديان، أبوعثمان سعيد بن هاشم (ت٣٧١هـ)، وأبو بكر محمد بن هاشم(٣٨٠هـ) ، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين،(تحقيق السيد محمد يوسف)، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٨م، ٢: ٩٣.

[3] . انظر: الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص ٦٩٩.

[4] . انظر: ابن عبد ربه، أبو عمرشهاب الدين أحمد بن محمد الأندلسي(ت ٣٢٨هـ)، العقد الفريد، (تحقيق محمد سعيد العريان)، دار الفكر، بيروت، ١٩٤٠، ٤:١٠٠ .

[5] . انظر: ابن شاكر، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي(ت٧٦٤)، عيون التواريخ (مخطوط) نسخة مصورة عن الأصل المحفوظ بالمكتبة الظاهرية، دمشق ، مصورة الجامعة الأردنية، ج٥، اللوحة ١٠٤.

[6] . انظر: الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد، الأعلام(١٩٧٢)، ط٤، دار العلّم للملايين، بيروت، و الزير، عبد العزيز محمد ومحمد عبد الله الأطرم (١٩٧٢) ، شعراء الدعوة الإسلامية، الرئاسة العامة للكليات والمعاهد العلّمية ، الرياض، ١١٥:٢، والأيوبي، ياسين (١٩٨٠)، معجم الشعراء في لسان العرب، دار العلّم للملايين، بيروت، ص ٢٧٩.

[7] . انظر: كحالة، عمر رضا (١٩٧٥)، معجم المؤلفين، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٧٤.

والغالب أنّ وفاة الشاعر كانت بعد هذا التاريخ؛ إذ إنّ له قصائد في مدح عمر بن عبد العزيز الذي تولّى الخلافة سنة (٩٩-١٠١هـ)[١]، كما أن له شعرا في مدح يزيد بن المهلب الذي سجن في خلافة عمر بن عبد العزيز سنة (١٠٠هـ)[٢]، وعليه فإن وفاة عديّ بن الرِّقاع العامليّ تكون على الأغلب في السنة ذاتها التي توفي فيها عمر بن عبد العزيز؛ لأن أخباره انقطعت بعدها.

ثانيا: الأسلوب والأسلوبيّة:

أ. الأسلوب:

عرفت العرب قديماً مصطلح الأسلوب كما عرفه غيرهم، فقد جاء في لسان العرب أن الأسلوب هو " السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأُسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي؛ أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرًا "[٣].

ويُعدُّ الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أول من أثار فكرة اختلاف مستويات الأداء اللغوي في كتابه (البيان والتبيين)، وقد ردّ هذا الاختلاف إلى اختلاف طبقات الناس أنفسهم، ثم ظهرت فكرة النظم عنده بمعنى الطريقة المميزة في التعبير واستخدام التراكيب، فتحدّث عن الاختيار الموسيقى للفظة بناء على سلامة جرسها، والاختيار المعجمي بناء على ألفتها، والاختيار الإيحائي بناء على ما تتركه اللفظة في النفس، كما تحدّث عن التآلف والتناسب بين الكلمات المتجاورة[٤].

أما ابن قتيبة (٢٧٦هـ) فقد ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، فجعل لكل مقام مقال، وقد اتخذ من الأسلوب وسيلة لإثبات إعجاز القرآن، وتفوقه على أساليب العرب، في قوله: "إنما يعرف فضل القرآن من كثُر نظره، واتسع علمُه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"[٥].

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٢٨، و ص ١٩٧.
٢. المصدر نفسه، ص ٢٥٢-٢٥٣ .
٣. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، دارصادر، بيروت، ٢٠٠٠م، مادة (سلب).
٤. انظر، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني (ت ٢٥٥هـ)، العثمانية، (تحقيق عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م، ص٢٢، والبيان والتبيين، (تحقيق عبد السلام هارون)، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٤٨، ١:٢١.
٥. ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (٢٧٦هـ)، تأويل مشكل القرآن، (تحقيق أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٠-١١ .

وقد حاول ثعلب (ت٢٩١هـ) التفريق بين الأسلوب بشكل عام، وأسلوب الشعر على وجه الخصوص، فجعل للشعر أربع قواعد، فتناول الأمر، والنهي، والخبر، والاستخبار[١].

أمّا الجبائي (ت٣٠٣هـ) فيرى أن نظم الشعر إنما يكون في طريقة صياغته، ومجيئه على نحو معين من الوزن والقافية واتساق الألفاظ فيه بطريقة معينة، وعليه فإنه يرى أن النظم لا يصلح لتفسير الإعجاز القرآني أو الفصاحة؛ فالأمر متعلق عنده باللفظ والمعنى[٢].

كما ربط الخطّابي (ت٣٨٨هـ) بين الأسلوب وبين الموضوع، فكلّما تعددت الموضوعات التي يتناولها الأديب تنوّعت معها الأساليب، كما ربط بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء لأجل إدراك الإعجاز القرآني[٣].

وقد ارتبط الأسلوب بالمظهر اللفظي للنص عند الباقلاني (ت٤٠٣هـ) فتناول النصوص بالتحليل دارساً الجانب اللفظي والتركيبي، وما يعرض للكلام من أساليب التناسب، والاتساق، والتركيب، ولهذا؛ كان يرى أنّ تميّز أسلوب القرآن الكريم يعود إلى ما يتكرر فيه من خصائص الرشاقة والأسلوب، وفي معرض حديثه عن أساليب الشعراء ولغة الشعر، يرى الباقلاني أن التشابه بين شاعرين من حيث الطريقة لا يمكن أن يقع أبداً؛ لأن الأسلوب الشخصي للكاتب يعكس صفاته الذاتية الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد[٤].

ويلحظ الباحث بعض الإشارات الأسلوبيّة عند ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) الذي يذهب بالأسلوب حيث الصياغة اللفظية، وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق، وقرب الفهم[٥].

أمّا الجرجاني (ت٤٧١هـ) فقد ساوى بين النظم والأسلوب وماثل بينهما؛ لأنهما يشكلان شيئا من التنوّع اللغويّ الخاصّ بالمؤلف، فهو يجعل للمؤلّف دوراً هاماً؛ لأن عمليّة الاختيار تحدث عن

---

١ .انظر: ثعلب، أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني (ت٢٩١هـ)، قواعد الشعر، (تحقيق رمضان عبد التواب)، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٥.

٢ .انظر: آبادي، القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد (٤١٥هـ)، المغني في أبواب العدل والتوحيد، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠، ١٦: ١٩٧.

٣ .انظر: الخطابي، حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي(٣٨٨هـ)، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، (تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٦٥.

٤ . انظر: الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت٤٠٣هـ)،إعجاز القرآن، (تحقيق أحمد صقر)، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٠٤.

٥ .انظر: ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيراواني(ت٤٦٣هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص ١٧١-١٧٢ .

وعي وقصد، فالقوانين النحوية لا تفرّق بين كلام وكلام، ولكنّه يجعل الفارق في مستوى الكلام، وهذا يعود إلى قدرة المتكلم الخاصّة التي تعينه على صياغة اللّغة، وإعادة تشكيلها، فهو يقيم الوزن الأكبر لقدرة المتكلم العقلية على الانتقاء والاختيار التي تمكنه من الاختيار بين الإمكانات المختلفة المتاحة له[١].

وقد أدرك حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أهميّة الأسلوب وما يُحدثه في المتلقي، فربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي[٢] .

أمّا ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) فقد اتّخذ الأسلوب عنده شكلاً اجتماعيًا يميّز مجتمعًا عن سائر المجتمعات، وهو - أي الأسلوب - صورة ذهنيّة تغمر النفس وتطبع الذوق، أساسها الدراسة النابعة عن قراءة التراكيب التي تنعت الأسلوب، كما يرى ابن خلدون أنّ الوظيفة الشعرية للأسلوب إنّما تَجْمُل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال التوفيق بين التراكيب النحوية والبلاغية من ناحية والذوق من ناحية أخرى[٣].

ومن خلال هذا التتبع الموجز للأسلوب عند العلّماء العرب الأوائل، يمكن للباحث القول إن بعضهم اهتم بالأسلوب في سياق بحثه في سرّ الإعجاز القرآني، فراح يقارن بين أسلوب القرآن الكريم وأسلوب البشر في النصوص الدنيوية، كما ذهب بعضهم إلى أن الأسلوب هو الضرب من القول، أو الطريقة، فجعلوا لكل مقام مقال، ويبدو أن نقادنا الأوائل لم يثبتوا على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، فنجد بعضهم يربطه بالمعنى، وفريقا آخر يربطه بطبيعة الجنس الأدبي، وفريقا ثالثا يربطه بالفصاحة والبلاغة.

وقد ظهر في العصر الحديث مجموعة من الأدباء والنقاد تصدّوا لمفهوم الأسلوب محاولين إضافة شيء جديد إلى الموروث عن هذا المصطلح، فحاول الرافعي ربط مفهوم التركيب بالنظر الفكري للمتكلم، ثم عمل على ربطه بنفسية المتلقي[٤].

---

١ . الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز، (تحقيق محمود شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٤٦٩.

٢ . انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن(ت٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة)، دار للطباعة والنشر، تونس، ١٩٦٦، ص ٣٦٣-٣٦٥.

٣ . انظر: ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الحضرمي (ت٨٠٨هـ)، مقدمة ابن خلدون، (تحقيق درويش الجويدي)، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٩٥، ص ٥٧٦.

٤ . انظر: الرافعي، مصطفى صادق(١٩٩٧)، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط٣، مكتبة الإيمان، المنصورة، ص ٢٠٨

وذهب العقاد إلى أن الأسلوب الأمثل هو الأسلوب الذي يتّصف بالسهولة فلا يكدّ الذهن، ورأى أنّ الأفكار في الأدب هي أفكار ذات طبيعة خاصة، تنتقل بواسطة اللغة، وجعل موطن الجمال في الأساليب كامن في الصور الخيالية والمعاني الذهنيّة [١].

ولعلّ المحاولات للوقوف عند حدّ الأسلوب متعددة ومتنوعة، ولكنّ الباحث سيقف عند واحدة من أهمّ المحاولات التي تناولت موضوع الأسلوب ومجالاته، وهي محاولة أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب)، فقد حاول الشايب إعادة صياغة البلاغة العربيّة القديمة بطراز عصري جديد، فجعلها في بابين هما: الأسلوب، والفنون الأدبية، وقد خلص إلى ثلاثة تعريفات للأسلوب، أولها: أنّه فن من الكلام يكون قصصا، أو حوارا، أو تشبيها، أو مجازا، أو كناية، أو تقريرا، أو حكما، أو أمثالا. وثانيها: أنّه طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير. أما ثالث هذه التعريفات فهو أن الأسلوب عبارة عن الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[٢].

وقد صدرت العديد من الدراسات العربية التي تُعنى بالأسلوب والأسلوبيّة، فتناولت جميع جوانبه، وقد تأثر بعضها بما صدر عن الكتّاب الغربيين حول هذا الموضوع، ولسنا في سبيل ذكرها جميعا، أو حصرها، ويمكن للقارئ أن يعود إلى ما ذكر منها، وغيرها[٣]، وسنكتفي بما ذكرنا.

أما عند علماء الغرب القدامى، فقد عُرف الأسلوب منذ عهد أرسطو ومن جاء بعده، وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على القلم والريشة، ففي الإنجليزية نجد أن الأسلوب (Style) يشير إلى (مرقم الشمع) الذي يستعمل أداة للكتابة على ألواح الشمع، وهو مشتق من اللفظ اللاتيني (Stylus) الذي يعني إبرة الطبع (الحفر)[٤]، وما لبث أن استُخدم اللفظ لفن النحت (العمارة)، ثم

---

[١] .انظر: العقاد، عباس محمود (١٩٦٦)، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٧٢.

[٢] .انظر: الشايب، أحمد (١٩٦٦)، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص ٤٠ .

[٣] . للمزيد حول المؤلفات العربية في العصر الحديث حول الأسلوب والأسلوبية، انظر ما جمعه أبو العدوس، يوسف مسلم(٢٠١٣)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط٣، دار المسيرة ، عمان ، ص ٢٤ وما بعدها.

[٤] . انظر: ناظم، حسن (٢٠٠٢)، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١٥ .

ظهر في مجال الدراسات اللغوية والأدبية، فصار يعني الطريق الخاص لاستعمال اللغة بحيث تكون مميزة لصاحبها[١].

ومن خلال ما تقدم، يبدو أنّ الصلة بين معنى الأسلوب في التراث العربي وبين معناه في التراث الغربي تكاد تكون غير موجودة، فالمعجمات العربيّة تُطلق هذا المصطلح على التفنن في القول، أو على السّطر من النخيل، أو على الطريق الممتد، أو على المذهب والوجهة التي يسلكها نفر من الناس، بالإضافة إلى أنها تطلقه أيضا على أنف المتكبر من الناس، وهي معانٍ لا يجدها الباحث في التراث الغربي.

ويبدو أن الوقوف عند معنى (الأسلوب) مصطلحاً علمياً دقيقاً يمثّل إشكالية حتى يومنا هذا، فأوّل ما يُصادف الباحث في علم الأسلوب تعدد تعريفاته وتنوّعها تبعا للاتجاهات والمدارس اللسانيّة، والبلاغيّة، والأسلوبيّة، والنقديّة، والفنيّة، والثقافيّة، ومناهجها[٢]، فيعرّفه (بيير جيرو) بأنه: " الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة، وضمن تأليف خاص، فكأنه طريقة في الكتابة، أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"[٣]، أو كما قال (بوفون): " الأسلوب هو الشخص نفسه"[٤]، ولعلّ المتتبع لهذه التعريفات وغيرها يجد أن الرابط بينها جميعا هو دلالة (الأسلوب) على الطريقة التي ينتهجها الكاتب فيما يكتب، وقد قام اللغوي الألماني (فلي ساندريس) بجمع هذه التعريفات ومناقشتها في محاولة منه للوقوف على أقربها لواقع الأسلوب اللغوي، والاستعمال الفردي للّغة، ومستوى الدقة في ذلك الاستعمال، ولعلّ الباحث يجد تعريف جبّور عبد النور للأسلوب يتفق إلى حد كبير مع ما يبتغي في بحثه هذا، إذ عرّف الأسلوب بقوله: " طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها لاسيّما في اختيار المفردات، وصياغة العبارات، والتشابيه والإيقاع"[٥]، فهو تعريف فيه من النضج ما يتفق إلى حد كبير مع ما يبتغي البحث؛ فهو ذو دلالة على السمة الأدبية للأسلوب، وهي سمة أصيلة في النص الشعري من حيث اختيار المفردات، وبراعة صياغة العبارات، واستثمار طاقة الإيقاع الإيحائية.

---

[١] .انظر: النحوي، عدنان (١٩٩٩)، الأسلوب والأسلوبية بين العلّمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي، الرياض، ص ١٤٥. وانظر: OXFORD Adavanced learners Dictionary of Current English, A.S.Hornby with the assistance of AP Cowie J Windsor Lewis, Oxford University, London, ١٩٨٠, page ٨٧٧.

[٢] . حجيج، معمر(٢٠٠٧)، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، الجزائر، ص ٣.

[٣] . جيرو، بيير(١٩٩٤)، الأسلوبية، (ترجمة منذر عياشي)، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ص ١٧ .

[٤] . ساندريس، فيلي(٢٠٠٣)، نحو نظرية أسلوبية لسانية، (ترجمة خالد محمود جمعة)، دار الفكر، دمشق، ص ٢٩.

[٥] . عبد النور، جبور(١٩٧٩)، المعجم الأدبي، دار العلّم للملايين، بيروت، ص ٢٠.

ويتفق الأسلوب مع طبيعة الرسالة المنتجة؛ فالتفكير الأسلوبي يعتمد على المرسِل، وهو وسيلته لإيصال ما يرمي إليه، فهو " معانٍ مرتبة في الذهن قبل أن تكون ألفاظاً متّسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يختطه القلم"[١].

ب. الأسلوبيّة :

يعرّفها مؤسّسها الأول (شارل بالي) بأنها: " علم يُعنى بدراسة وقائع التعبير في اللّغة المشحونة بالعاطفة المعبّرة عن الحساسيّة "[٢]، أمّا (جاكبسون) فيصفها بأنّها: " بحثٌ عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أولاً، وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"[٣]، ويرى (جورج مولينيه) أنها: "دراسة التراكيب اللغوية الخاصّة بالأدبيّة التي تكون مُحققة في خطاب محدّد"[٤]، وهذا التعريف يشير إلى أن هدف الأسلوبيّة هو البحث عما يجعل من النص نصًّا أدبيًا بغية تحديد هذه العناصر وآلية عملها.

وقد عدّ (بيير جيرو) الأسلوبيّة بلاغة حديثة، فيرى أنّها علم التعبير، وهي نقد لأساليب الإبداع الفردي[٥]، وهو رأي يتفق معه نور الدين السد الذي يرى أن الأسلوبيّة تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المُشكلة للنص الأدبي، وتحليلها، والبحث عن دلالاتها وأبعادها الجماليّة الفنيّة دون الخروج عن سياق النصِّ، أو التعسُّف في تفسيره[٦]، أو تحميله ما لا يحتمل من تأويلات ربما تكون أبعد عن روح المؤلف وتفكيره.

فالأسلوبيّة مرتبطة بالأسلوب، بل يمكن عدّها علم دراسة الأسلوب، فإذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغويّة، أو بعبارة أخرى هو شكل من أشكال استعمالات اللغة، فإن الأسلوبيّة تقصد بعضاً من هذه الاستعمالات لاسيّما في مستواها الفردي .

والأسلوبيّة إذن منهج نقدي يسعى إلى قراءة النصوص الأدبيّة قراءة واعية فاحصة من خلال تحليل الظواهر اللغوية بحثاً عن مكامن الجمال فيها، محاولاً البحث عن أسلوب المبدع، ومميزاته

---

١. انظر: الشايب، الأسلوب، ص ٣٦.
٢. انظر: اللويمي، محمد سعيد(٢٠٠٥)، في الأسلوب والأسلوبية، مطابع الحميضي، الرياض، ص ٤٢.
٣. انظر: المسدي، عبد السلام(١٩٧٧)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ص ٣٧.
٤. مولينيه، جورج(٢٠٠٦)، الأسلوبية، (ترجمة بسام بركة)، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٢٢.
٥. انظر: جيرو، بيير، الأسلوبية، ص ٣٨.
٦. انظر: السد، نور الدين (١٩٩٧)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص ٥٣.

الأسلوبيّة، من خلال استكشاف العلاقات التي تنتظم داخل العمل الأدبيّ، والسمات المميزة له، بربطها بشخصيّة المبدع الذي يشكّل مادته اللغويّة وفق ما يختلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر تجعله يميل إلى استخدام صيغ لغوية، فيلحّ عليها بحيث تشكل ظواهر أسلوبية لها دلالتها فيما يبدع.

وإن كانت الأسلوبيّة مرتبطة بالأسلوب إلا أنها تخالفه في الوظيفة، فالأسلوب يمثل طريقة الكاتب في التعبير عمّا يجول في خاطره، بينما تمثّل الأسلوبيّة بحثاً علمياً لدراسة العناصر الأسلوبيّة التي يستعملها المؤلّف في التعبير عن تلك الأفكار والمشاعر، وكأنّ الأسلوب مرتبط بالمبدع، في حين أن الأسلوبيّة مرتبطة بالمتلقي الناقد، ومن هنا كانت الأسلوبيّة تخالف الأسلوب في الوظيفة، إلا أنها تلتقي معه في الموضوع؛ لأنّ الدرس الأسلوبي موضوعه الوحيد هو الأسلوب، إلا أن الأسلوبيّة تسعى باحثة عن البنى الجزئية الدالة على الإبداع بين ثنايا العمل الأدبيّ.

ج. مبادئ الأسلوبيّة:

١. الاختيار:

وهي عملية تخيرّ المبدع للفظة دون غيرها من الألفاظ والبدائل الموجودة في معجمه، وقد يسمى (استبدالا)؛ أي أنه استبدل الكلمة التي اختارها بغيرها لتناسب الموقف والمقام[١].

ويُعدُّ هذا المبدأ من المبادئ المهمة للأسلوبيّة؛ فعليه تقوم عملية التحليل الأسلوبيّ عند المبدع، كما يرتبط هذا المبدأ بما يُسمى بـ (محور التوزيع)، الذي يُقصد به تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرّف، وهي العمليّة التي يسميها (جاكبسون) إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع[٢].

---

[١] . انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٣٤، واللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص ٢٦.
[٢] .انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٣٥.

فالاختيار إذن هو انتقاء الوسائل اللغويّة المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه، وهو مبدأ يقوم على أساس التعادل، أو التشابه، أو الاختلاف؛ أي على أساس الترادف والتخالف[١].

٢. العدول:

أو كما يسمّى الانزياح، أو الانحراف، أو خيبة الانتظار عند (جاكبسون)[٢] الذي يفلسف نظرية الانزياح، وذلك باعتماده على خطين رئيسين في الحدث اللساني، هما؛ محور الاختيار، ومحور التوزيع، حيث يعمد المتكلم إلى انتقاء أدواته التعبيرية من المعجم اللغويّ على أساس قاعدة الترادف، والطباق، والمشابهة، والاستبدال، ثم يقوم بعمليّة تركيب ما اختاره على أساس قاعدة المجاورة والرّصف والنظم على محور التوزيع وفق قوانين النحو ومعاييره.

ولأهميّة هذا المبدأ سمّاه بعضهم بـ (علم الانحرافات)[٣]، وهو مبدأ ينطلق من أنّ اللغة تقع ضمن صنفين: معياريّة نمطيّة مُتعارف عليها، وإبداعيّة تخالف النمط المعياريّ السابق، ومن هنا كان العدول مخالفة للنمط المعياريّ المتعارف عليه في أسلوب جديد من خلال استثمار إمكانات اللغة وطاقاتها، إلا أن هذا الخروج عن النمط لا بدّ أن يكون ضمن الحدود التي تسمح بها قواعد اللغة، وأن يكون ثمة فائدة ترجى من ورائه، فهو ليس غاية في ذاته، بل وسيلة لإثارة السامع وتحفيزه على تقبّل العمل الأدبيّ.

ولعلّ مبدأ العدول هذا هو ما دفع الشكلانيين الرّوس والبنيويين اللغويين إلى القول " إن النص الأدبي ليس أدبيّاً بمعناه أو فحواه، وإنّه ليس كذلك من حيثُ نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنّما هو أدب بحكم صياغته، وأسلوبه، وطريقته، ووظيفة اللغة فيه، ومن هنا رأوا أن السّؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبيّة لا يقع على المعبّر عنه فيها، وإنما يقع على كيفية التعبير وطرقه وأنماطه"[٤]، فلن تتأتى للنص الشعرية التي يريد إلا بمقدار ما فيه من انزياح وعدول عن الأنماط المعياريّة من خلال التوافق بين عمليتي الاختيار والتأليف وتلاحمهما بتقنيّة خاصة يتم على إثرها إنتاج العمل الأدبي.

---

[١] .انظر: فضل، صلاح (١٩٨٤)، علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج٦، العدد (١)، القاهرة، ص٥٦.

[٢] .انظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ١٥٨، واللويمي، محمد سعيد، في الأسلوب والأسلوبية، ص ٢٣.

[٣] . انظر: عياد، شكري(١٩٨٢)، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلّوم، الرياض، ص ٣٧.

[٤] . الواد، حسين(١٩٨٤)، من قراءات النشأة إلى قراءات التقبل، مجلة فصول، مج٥، العدد (١)، القاهرة، ص١١٣.

ومن هنا راح هذا المبدأ يطرح جملة من الأسئلة المهمّة مثل؛ ماذا يضيف الأسلوب في النص الأدبيّ إلى الرسالة أو المعلومات الإخباريّة المراد توصيلها إلى المتلقي؟ وهل للأسلوب صفات مميزة تؤهله للانحراف عن قواعد اللغة؟ وما هي هذه الصفات؟ وما هي الأنماط التركيبية أو مجموعة المفردات التي يلحّ الكاتب على استخدامها دون غيرها عندما يتاح له الاختيار؟ وتجدر الإشارة إلى أنّ المقصود من العدول ليس تحطيم العلاقات بين مكوّنات اللغة فتصير مبهمة بمخالفة اللغة مخالفة صريحة، كما لا يُعدُّ كل انحراف أسلوباً؛ إذ لا بد للعدول من أن تصاحبه وظيفة جمالية تعبيرية.

٣. التأليف:

وهو المبدأ الذي يعتمد نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغويّة، فيركّز على الأساليب التي تتكرر عند المؤلف فتعكس انفعالاته وأحاسيسه، ويعتمد التنسيق بين المواد الخامّ للبناء حتى يتم له التشكيل الفني الذي يقوم في أساسه على النحو بالاعتماد على التشابك بين المتواليات والتقارب بين العناصر المتجاورة[١]، وباختيار المؤلف لأدواته التعبيريّة، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر، حيث إن الهدف من التأليف النحوي أن يتم التوافق بين المعاني النفسيّة المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحويّة التي تُراعى من خلال تأليف العبارة[٢].

د. اتجاهات الأسلوبيّة:

١. الأسلوبيّة التعبيريّة (الوصفيّة):

ويعرّفها (بيير جيرو) بقوله: " هي دراسة لقيم تعبيريّة وانطباعيّة خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة "[٣]، وهو تعريف يجعل من الشحنات التعبيريّة التي تحملها العناصر اللغويّة داخل الخطاب الأدبي محور العمل الرئيس.

---

[١] . انظر: فضل، صلاح، علم الاسلوب وعلاقته بعلم اللغة، ص ٥٦.
[٢] .انظر: درويش، أحمد (١٩٩٨)، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، ص١٦٦.
[٣] . جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص ٣٤.

بينما يربط (شارل بالي) _وهو رائد الأسلوبيّة التعبيريّة_ بين موضوع هذا الاتجاه الأسلوبيّ ووقائع التعبير اللغويّ من ناحية مضامينها الوجدانية[١]، فهو يرى أنّ ما يجب دراسته في العمل الأدبيّ هو هذا المضمون الوجدانيّ الذي تحمله العناصر اللغويّة بمفرداتها وتراكيبها، فالمضمون الوجدانيّ للغة هو ما يمثّل الموضوع الأساس للأسلوبيّة في نظره، ولذا؛ فهو يقسّم الخطاب الأدبي من حيث شحناته الوجدانية إلى نوعين[٢]:

أ. منه ما هو حامل بذاته وغير مشحون بشيء.
ب. منه ما هو حامل للعواطف والانفعالات، وهذا هو الجانب الوجدانيّ الذي عدّه (بالي) موضوع الأسلوبيّة التعبيريّة.

ولعلّ اهتمام (بالي) الذي كان مقتصراً على الجانب الوجدانيّ للّغة جعله يصرف النظر عن الناحية الجمالية في العمل الأدبي، كما أن تركيزه على الجانب المنطوق من اللّغة جعله ينصرف أيضاً عن مجال التوظيف الأدبيّ للأسلوب[٣]، لذا؛ فقد ركّزَ على القوّة التعبيريّة في لغة الجماعة، في حين أنه لم يهتم بتطبيقاتها على المستوى الفرديّ.

فالأسلوبيّة التعبيريّة إذن هي طاقة الكلام الذي يحمل بين ثناياه أحاسيس المُتكلم وعواطفه ومشاعره؛ فالمتكلم يحاول شحن ما يصدر عنه من كلمات بكمٍّ كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي.

كما تنطلق الأسلوبيّة التعبيريّة الوصفيّة من قيم ثلاثيّة في التعبير[٤]، هي:

أ. القيمة المفهوميّة العامّة: وهي منطلق التعبير، وتدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية وموضوعيّة وقاعديّة مستقلّة عن أيّ نبرة خاصّة.
ب. القيمة الانطباعيّة: وتدرس المتغيرات الصوتيّة التي تُحدث أثراً في السامع.

---

[١] . انظر: جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية ، ص ٣٤.
[٢] . انظر: ابن ذريل، عدنان(٢٠٠٠)، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٣٦.
[٣] . انظر: تاوريريت، بشير(٢٠٠٢)، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ص ١٧٩.
[٤] . انظر: جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص٥٢.

ج. القيمة التعبيريّة: وتدرس المتغيّرات الناجمة عن المزاج والسلوك اللغويّ للمتكلم، وهي غير شعوريّة وتقوم على النظام الاجتماعيّ، والنفسيّ، مثل؛ النبر، والتنغيم الذي يمكن أن يكشف المظاهر الاجتماعيّة، والميولات النفسيّة.

٢. الأسلوبيّة البنيوية:

عرّف أصحاب هذا الاتجاه اللّغة على أنّها " نظام؛ أي مجموعة من الإشارات، تأتي قيمتها من العلاقات المُتبادلة فيما بينها، فضمن البنى تتعددّ وظيفتها "[١]، وهو تعريف يشير إلى العلاقات التي تحكم العناصر اللغويّة حيثُ إنه لا يمكن لأيٍّ عنصر أن ينفصل عن العناصر الأخرى، وهو ما يُعطي النظام قيمة أسلوبيّة.

وقد حمل (جاكبسون) التحليل الأسلوبي إلى مستوى البنية، فعدّ القواعد اللغويّة هي الوسائل التي تربط الوحدات والعناصر اللغويّة بعضها ببعض في الخطاب الشعريّ، كما عدّ (جاكبسون) الأسلوب هو الوظيفة المركزيّة المنظمة للخطاب من خلال " التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرّصف، و(جدول الاختيار) الذي للنمطيّة الكلاميّة، وهو الذي يقرّر الانسجام بين مفردات (النص الأدبيّ) باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغويّة معجميّة في عمليّة الإبلاغ"[٢].

ومن هنا يتشكّل منطق يحكم العلاقات بين المفردات المتراصفة فينتج الأسلوب اللغويّ، فالأسلوب " يتحدد بتوافق عمليتين متتاليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة"[٣]، هما؛ الاختيار والتركيب، وقد عرّف بشير تاوريريت الأسلوبيّة البنيويّة بقوله: " هي رؤية نقدية مزدوجة أو مركّبة بين زمرتين نقديتين هما البنيويّة والأسلوبيّة "[٤]، فالقيم الجماليّة للمكونات اللغويّة تتأتى من تلك العلاقات التي تجمع بينها داخل نظام البنية.

---

[١] . جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية ، ص ٦٢.
[٢] . ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، ١٤١.
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٤١.
[٤] . تاوريريت، بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ١٥٥.

٣. الأسلوبيّة الأدبية (أسلوبية الكاتب):

يُعدُّ العالم النمساوي (ليوسبيتزر) رائد هذا الاتجاه الأسلوبي، فهو يرفض الحدود الفاصلة بين اللّغة والأدب، ويرى أن هذا الاتجاه الأسلوبي معنيّ بدراسة علاقة التعبير بالفرد والجماعة، ودراسة حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، فقد ركّز على الأسلوب الفردي للكاتب، أو أسلوب مجموعة من الأفراد الذين ينتمون إلى أمّة واحدة محاولاً الوصول إلى ماهية العلاقة التي تجمع اللغة بالأدب.

وقد وضع (ليوسبيتزر) مجموعة من المبادئ في البحث الأسلوبي، وهي[١]:

أ. العمل الأدبي هو نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبي بوصفه كياناً لغويّاً قائماً بذاته.

ب. يُعدُّ البحث الأسلوبي حلقة الوصل بين علم اللغة وتاريخ الأدب؛ فمعالجة النص تتطلب من القارئ الكشف عن سياق حدوثه.

ج. يُعرّف الظاهرة الأسلوبيّة على أنها انزياح شخصيّ يميّز الاستعمال اللغوي للكاتب بخلاف الاستعمال العاديّ للغة.

د. تُعدّ اللغة مرآة لشخصية الكاتب ووسيلة من وسائل التعبير التي يعتمد عليها في الوصول إلى الفكرة التي يريد إيصالها للمتلقي.

هـ. يُعدُّ التعاطف مع صاحب العمل الأدبيّ سبيلا إلى بلوغ حقيقة العمل الأدبي، وعليه فإن الأسلوبيّة في اصطناعها (الحدْس) في عملها التحليلي والتركيبي لانطباعاتها تصبح نقدا تعاطفيّا لا غنى عنه.

وقد بنى (ليوسبيتزر) دراسته الأسلوبيّة على الحدْس، " فما لا يتحقق في العبارة لا يُعدُّ حدساً، بل هو طبع، فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبّر، وإن من يفصل الحدْس عن العبارة لن يهتدي أبداً إلى الجمع بينهما "[٢].

ولعلّ (ليوسبيتزر) كان يهدف إلى الوصول إلى نفسية المبدع وميوله ونوازعه، وكأنّ روح المبدع هي البؤرة المركزيّة التي يدور حولها نظام الأثر كلّه.

---

[١] . انظر: ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوب بين النظرية والتطبيق، ص ١٣٨.
[٢] . تاوريريت، بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ١٨٢.

٤. الأسلوبيّة الوظيفية:

يُعدُّ (رومان جاكبسون) رائد هذا الاتجاه، فهو يدعو إلى البحث في الوظائف اللغويّة للخطاب، حيث يرى أن الوظيفة الأساسيّة للّغة هي الإيصال؛ أي نقل الفكرة من المتكلم للسامع[١]. وبهذا؛ فهو يرى أن الوظيفة الشعريّة هي وظيفة إبلاغيّة.

وقد حاول (ريفاتير) أن يقدّم مفهوماً لهذا الاتجاه الأسلوبيّ، فرأى " أنّها الأسلوبيّة التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص، مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصيّة الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي، وهذا لا يتأتى إلا بإخضاع جلّ العناصر الأسلوبيّة الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء بهدف الكشف عن معايير نوعيّة جديدة للأسلوب"[٢]، فالقارئ الذي يريده ريفاتير هو ذلك القارئ الذي يستطيع الغوص في أعماق النص واستكناه طبيعة العلاقات الداخليّة له، فيقوم باستخراج الخصائص الأسلوبيّة التي ينماز بها ذلك النص.

هـ. علاقة الأسلوبيّة بعلم اللغة:

ثمة اختلاف في آراء النقاد حول علاقة الأسلوبيّة بعلم اللّغة، ولعلّ هذا الاختلاف يعود إلى الأصول المعرفية التي تنبثق عنها الأسلوبيّة، فمن المعلوم أنّ علم اللغة أسبق في الظهور من علم الأسلوب، وهذا يُحدث شبه إجماع على أن الأسلوبيّة تُمثل فرعاً جديداً من فروع علم اللسان.

ولعلّ اعتماد الأسلوبيّة في تقييمها للظاهرة اللغوية " على منهج لساني في تقنياتها الإجرائية "[٣] جعلها تتحول إلى درس لغويّ يفقدها في كثير من الأحيان ميزتها الأسلوبيّة، بل يبعدها عن هدفها الذي تنشده وهو البحث عن السمات الأسلوبيّة لكل مبدع.

فالنقاد يرون أنّ الأسلوبيّة " ليست مجرد فرع من اللسانيات، بل هي أهم علْم موازٍ يقوم بفحص الظواهر نفسها من وجهة نظره الخاصّة "[٤].

---

١. انظر: جيرو، بيير، الأسلوب والأسلوبية، ص ٦٣.
٢. تاوريريت، بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ١٨٧-١٨٨.
٣. الحربي، فرحان بدري(٢٠٠٣)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، المؤسسة الجامعية، بيروت، ص٨٥.
٤. أولمان، ستيفن(٢٠٠١)، الأسلوبية وعلم الدلالة، (ترجمة محي الدين محسب)، دار الهدى ، القاهرة، ص ٤٠.

ويجد الباحث تفريقا آخر بين العلمين من حيث المجال الذي تهتم به كل من الأسلوبيّة واللسانيات، فبعض النقّاد يرى: " أن علم اللغة هو الذي يدرس ما يُقال، في حين أن الأسلوبيّة هي التي تدرس كيفيّة ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد "[١]، وهو رأي يقوم على أن الأسلوبيّة خرجت من رحم علم اللغة الحديث مستفيدة من أفكار (فرديناند دي سوسير) الذي قدّم مجموعة من المفاهيم الجديدة لعلّم اللغة، وقد استفاد الأسلوبي (دوماسو ألونسو) من رأي (دي سوسير) بأن اللغة رموز تتألف من الدال والمدلول ، إلا أنه رأى بتسميتها بـ المفهوم الذهني (المدرك) و الصورة الصوتيّة، فهو يرى أنّ الوظيفة الأساسيّة للأسلوبيّة هي البحث في العلاقة التي تجمع الدّال والمدلول انطلاقاً من العلاقات التي تجمع بين العناصر الجزئيّة للوصول إلى العلاقة التي تجمع شتات الكائن اللغوي[٢].

وقد تصدّى عدد من الدارسين للحدّ بين المجالين، فجعلوا الجملة مجال اللّسانيات بوصفها الوحدة الكبرى القابلة للوصف اللساني، في حين أن مجال الأسلوبيّة هو الخطاب الأدبي[٣].

إلا أن الاشتراك بين اللّسانيات والأسلوبيّة قائم بفعل التأثر، فقد استفادت الأسلوبيّة من الطرح الذي جاءت به النظريّة التحويليّة، فعُدّت البنية السطحيّة انزياحا، وهذا الانزياح إنّما هو انزياح عن البنية العميقة للأسلوب، ففي النحو التحويليّ تعمد اللغة إلى الاستعانة بعدد محدود من القواعد النحويّة لتنتج عدداً غير محدود من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي ذاتها الاختيارات التي تركّز عليها الأسلوبيّة في دراستها لإنتاج مبدع ما من خلال التركيز على اختياراته لألفاظه وتراكيبه سعياً منه ليعبّر عما يريد .

أمّا عند تشومسكي فقد جاء الأسلوب ضمن ما يسمى المقدرة اللغويّة باعتباره انزياحاً، حيث إنّ السرّ يكمن في قدرة المتلقي على الكشف عمّا هو منزاح عن المعنى الأصلي للنص وما هو مألوف فيه[٤].

ويرى (أولمان) أن هذا التماثل الواقع بين العلمين يُحدث نقاط التقاء شتى بينهما، وكأن كل باب من أبواب اللسانيات يقابله فرع أسلوبي يوازيه، فإذا تم تطبيق النموذج التوليدي التحويلي الذي

---

[١] . انظر: عبد المطلب، محمد (١٩٩٤)، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ص١٨٦.
[٢] . انظر: السيد، شفيع (١٩٨٦)، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٢٠- ١٢٥ .
[٣] . انظر:السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ٨١.
[٤] . تشومسكي، نعوم(١٩٨٥)، جوانب من نظرية النحو، (ترجمة مرتضى باقر)، مطابع جامعة الموصل، الموصل، ص ٢٨.

يميّز بين ثلاثة مكونات للنحو: الأصوات، والدلالة، والتراكيب، فإن الأسلوبيّة سوف تكشف عن هذه البنية الثلاثيّة ذاتها[١].

فاللّساني يعمد إلى وصف اللغة وصفاً دقيقاً ليخرج بالقواعد اللغويّة القابلة للتعميم، في حين أن الأسلوبيّ يحاول البحث في إبداع الكاتب لمعرفة أسلوبه أولاً، ثم الكشف عما يميِّزه عن غيره من الكتّاب الآخرين ثانياً، ثم التوصّل إلى طريقة هذا الكاتب الخاصّة في المنهج والمعالجة، ويحدث هذا الأمر من خلال ما يقوم به الأسلوبي من تحليل صوتيّ، أو صرفيّ، أو نحويّ، أو دلاليّ؛ لإبداع ذلك الكاتب.

وبما أن الأسلوب يتخذ اللّغة أساساً للتحليل الأسلوبيّ، فإن الباحث سيعمد إلى دراسة المستويات اللغويّة المختلفة في محاولة منه لفهم النص الأدبي من خلال مراعاة المبادئ التي تقوم عليها الأسلوبيّة، مع الأخذ بالجانب العاطفيّ للظاهرة اللغوية؛ إذ إن الأسلوبيّة تهتم بدراسة "وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفيّ، أي؛ التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة وفعل اللغة في الإحساس"[٢].

١ . انظر: أولمان، ستيفن، الأسلوبية وعلم الدلالة، ص ٤٦.
٢ . العطار، سليمان(١٩٨١)، الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، مج١، العدد (٢)، القاهرة، ص ١٣٣.

الفصل الأول

أسلوبية الإيقاع و الموسيقى

وَكَمْ مِنْ كَمِيٍّ قَدْ رمانا بِجمْعِهِ   فكانَ لنا ذِكْرا طويلاً ومَغْنَما

وَنَحْنُ جَنَبْنا الخَيْلَ سِتِّينَ ليلةً   يُنازِعْنَ في السَّيْرِ المطيَّ المُخَزَّما

ونحْنُ فَكَكْنا لامرِئِ القيسِ خالَهُ   فلمْ نسْتَثِبْهُ مُنْذُ فككْناهُ دِرْهما

ونحْنُ دفعْنا عن أنيفٍ ورهْطِهِ   بأرماحِنا يوْماً من الدَّهْرِ مُعْظما

يُعدُّ الإيقاع من الظواهر البارزة التي تُميّز الشعر عن سائر الفنون الأدبيّة؛ إذ يؤدي دورا مهما بوصفه أداة بنائية من الأدوات التي يقوم عليها البناء الشعريّ، فيعمل على تشكيل جو النص الشعري من خلال الألحان، والنغمات التي يشيعها في النص، فتأتي منسجمة مع المعنى العام والفكرة الرئيسة للنص، فيتباين الإيقاع وفقا للموضوع المطروح ليحدث التأثير المقصود على المتلقي في أحاسيسه ومشاعره.

وقد اهتم العرب الأوائل بالموسيقى والإيقاع، فأخذت حيزا كبيرا في دراساتهم؛ محاولة منهم للكشف عن السر الكامن في الشعر وما يحدثه من سحر في القلوب، وجرس في الأسماع، ومن هنا ظهرت مؤلفات عديدة بحثت في موسيقى الشعر، مثل؛ الأغاني للأصفهاني، والموسيقى للفارابي... وغيرهما، ولعلّ ما ورد في هذه المؤلفات خير دليل على أهميّة الموسيقى والإيقاع في الشعر على وجه الخصوص.

والإيقاع في الشعر جاء متناسبا مع الإيقاع الكونيّ؛ حيثُ إن الإيقاع جزء من الطبيعة الكونيّة التي يحياها الناس، كما أنه جزء من الطبيعة البشريّة، فما مظاهر الطبيعة المتعددة إلا إيقاعات متناغمة منسجمة فيما بينها في حركة الكون ونظامه، وفي شروق الشمس وغروبها، بل هو ملازم للإنسان في حركاته، وسكونه، وفي نومه، وفي صحوه...، ولهذا؛ يُعدُّ الإيقاع حركة الحياة من خلال انسجام مظاهرها واتساق أشكالها، وهو في الشعر عموده، وروحه التي تتأتى من خلالها شاعريته، وهو الفيصل بين الشعر وغيره من الكلام العاديّ، بل إن الإيقاع هو الذي يمنح الشعر اسم الشعر، ويميّزه عن غيره من فنون القول.

وقد ارتبط الإيقاع عند العرب القدامى بالموسيقى والغناء، ففي اللسان هو مستمد من "وقع المطر" وهو: " شدّة ضربه الأرض إذا وبل"[(١)]، وفي القاموس المحيط : " الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها"[(٢)]، وقد اصطلح عليه حديثا بـ : " كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام"[(٣)]، وهو انسجام ينتظم البنية النصية للخطاب الإبداعي سواء في سياق كلي أم في سياقات جزئية تتشكل في سياق كلي يجمع بينها، فيكوّن منها نظاما مدركا له علاقاته الظاهرة أو الخفيّة مع بنى النص الأخرى.

---

[١] . ابن منظور، لسان العرب، ١٠:٢٤٨ مادة (وقع).

[٢] .الفيروز أبادي، مجد الدين أبو الطاهر محمد بن يعقوب بن إبرهيم، القاموس المحيط (ت٨٢٣هـ)، دار الكتب العلّمية، بيروت، ١٩٩٩، مادة (وقع)، ص ١٢٧

[٣] . مطلوب، أحمد(٢٠٠١)، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، ص ١١٩.

وثمة من يربط بين الإيقاع والأثر الواقع على المتلقي، حيث يرى كمال أبو ديب أن الإيقاع هو: " الفاعليّة التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسيّة المرهفة الشعور، بوجود حركة داخليّة، ذات حيويّة متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة معقدة...."[١]، فالإيقاع يلامس أحاسيس المتلقي ومشاعره فيُحدث الأثر فيه. ثم يربط أبو ديب الإيقاع بالموسيقى ليبيّن أثر الإيقاع على البناء الداخلي للنصّ الشعريّ، فيقول: " والإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقيّة المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[٢]، وكأنّ البنية الإيقاعيّة هذه تحدث في تسلسل زمنيّ متناسق من خلال حركة العلامات الي تتصف بالاتساق والتتابع، مما يشير بشكل أو بآخر إلى أن الإيقاع هو عملية تنظيم لأصوات لغة ما بطريقة ما تنظيما يتأتى بصورة نمطيّة عبر حركة الزمن.

ويتميّز الشعر العربيّ بثنائيّة التشكيل الإيقاعيّ فيه؛ إذ يقوم على الإيقاع الخارجيّ المتمثل في العروض كما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت١٧٠هـ) بعنصريه الأساسيين الوزن والقافية، والإيقاع الداخليّ الذي يقوم على تنوعات القيم الصوتيّة، سواء أكانت في صورتها المفردة، أم جاءت في سياق كلمات أو جمل متعددة، ولا بد من الإشارة إلى أن اجتماع الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي في النص وانسجامهما، هو ما يُحْدِث الأثر والإيحاء الشعوري في النص نفسه أولاً، وفي المتلقي ثانيًا.

المبحث الأول: (الإيقاع الخارجي):

أولا: الوزن الشعري:

يُعدُّ الوزن الشعريّ " أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة " [٣]، والوزن هو ما يحدث الإيقاع فيطرب الفهم، كما أنه الفارق الأكبر بين الشعر والنثر، ولعلّ الباحثين متفقون على إثبات الوزن للشعر.

ولكن، هل ثمة علاقة بين الوزن الشعري والموضوع الذي يتناوله الشاعر؟ وهل يُعدُّ دوران وزن شعريّ بعينه على لسان شاعر ما إشارة إلى صلاحيّة هذا الوزن الشعري لموضوع ما دون

---

[١] . أبو ديب، كمال (١٩٧٤)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلّم للملايين، بيروت، ص ٢٣٠.
[٢] . المصدر نفسه، ص ٢٣١.
[٣] .ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص ١٣٤.

غيره من الموضوعات؟ أم أنّ للوزن الشعري الذي يستخدمه الشاعر ميزة في الوزن ذاته من خلال ما يحمله مما تختلج به نفس الشاعر؟ أم أنّ للوزن الشعري طاقة إيحائيّة يستطيع الشاعر من خلالها التأثير على المتلقي وإيصال المعنى المراد؟ ولعلّ الباحث يطمح في دراسته هذه للإجابة عن هذه الأسئلة من خلال النظر في ديوان الشاعر عديّ بن الرِّقاع العامليّ وسبر أغوار أوزانه الشعرية محاولا الكشف عن الجوانب الأسلوبيّة الصوتيّة التي امتاز بها وارتبطت بالأوزان لديه.

وفي استعراض سريع لآراء النقاد حول علاقة الوزن بالموضوع، يجد الباحث تباينا واضحا بين النقاد قديما وحديثا في هذه المسألة، ويُعدُّ ابن طباطبا من أوائل النقاد الذين تطرّقوا إلى هذا الأمر بقوله: " فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[١]، فابن طباطبا يرى أن لكل موضوع شعري وزن يناسبه، وقواف تلائمه، وأن عملية اختيار الوزن الشعري هي عملية مقصودة من الشاعر لعلمه المُسبق أنّ موضوعه الذي يريد القول فيه يناسبه وزن ما، ويظهر من هذا الرأي أن ابن طباطبا متأثر بآراء أرسطو في (فن الشعر)، حيث جعل أرسطو في كتابه لكل موضوع شعريّ وزنًا خاصّا يناسبه[٢].

وقد أثار حازم القرطاجني هذه المسألة بشكل مستقل في (منهاج البلغاء) متأثرا بما نقله ابن سينا عن أرسطو، بقوله: " فإذا أراد الشاعر الفخرَ، حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضيّة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو استخفافيّا، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد "[٣]، فهو يصنف الأوزان إلى باهية وطائشة، ويجعل كلًا منها لموضوعات تناسبه ويناسبها، فيربط بين اختيار الوزن والموضوع الشعري، كما يؤيد ابن رشد وجهة النظر هذه، فيرى أن من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، ويؤكّد الفارابيّ أنّ الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عند أمة أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة إلى عهده[٤].

---

١ . ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلّوي(ت٣٢٢هـ)، عيار الشعر، (تحقيق محمد سلام)، ط٣، منشأة المعارف، الأسكندرية، ص ٤٣.

٢ . للمزيد حول آراء أرسطو في علاقة الوزن بالموضوع، انظر: أرسطو طاليس(ت٣٢٢ق.م)، فن الشعر، (ترجمة إبراهيم حمادة)، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ص ٧٢ .

٣ . القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، ص ٢٠٥-٢٠٦.

٤ انظر: بكار، يوسف حسين(١٩٧٩)، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ص ٢١٥-٢١٦.

وقد عمد سليمان البستاني إلى ربط الوزن بالوضوع[١]، إلا أنّه لم يستطع الالتزام بهذا الربط؛ ففي ترجمته للإلياذة اعتمد على عشرة بحور شعريّة من الشعر العربيّ، علما بأنّ الإلياذة ذات موضوع ملحميّ متماسك، فكيف يستقيم القول بربط الوزن الشعريّ بموضوع ما إن كانت الإلياذة تعدّدت بحورها وموضوعها واحد.

وكذلك ذهب باحث آخر إلى القول إن لكل عاطفة أو معنى إيقاعًا موسيقيًا تُعبّر عنه؛ لأنّها تُمثّل صوته الطبيعي وصورته الحسية الدقيقة "وهكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض، وخير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامّة، وعلى الناقد أن ينظر إلى هذه الصّلة بين المعنى والوزن لعلّه يجد في ذلك تناسبا يُكسِب النظم قوّة وجمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه "[٢].

في حين ظهر فريق آخر من النقاد يعارض فكرة الربط بين الموضوع والوزن، وقد استند هذا الفريق في دراساته إلى معطيات المناهج الحديثة، لا سيّما المنهج الإحصائيّ، بل يردون آراء الفريق الأول ويفندونها بناء على دراسات قاموا بها، وقد توصّلوا من خلالها إلى أنْ لا علاقة بين الوزن والمعنى، ومنهم محمد غنيمي هلال في دراسته لديوان الخنساء حيث يرى: " أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة ...، وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل..."[٣]، ويؤيّده في هذا الرأي إبراهيم أنيس إذ يقول: " إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه"[٤].

وإن كان أصحاب هذا الاتّجاه يرفضون الربط بين الوزن والموضوع ، إلا أنهم يضعون تصوّرات بديلة كالربط بين الوزن والعاطفة، فيشير يوسف بكّار إلى أن هذا مذهب عدد من النقاد الأجانب مثل (هازلت وريتشاردز)[٥]. إلا أنّ محمد زكي العشماوي يذهب إلى الأخذ برأي (كوليردج) في هذه المسألة في الربط بين الوزن والتجربة التي تنتج من خلال التوازن بين العاطفة والإرادة الواعية[٦].

---

[١] انظر: البستاني، سليمان(١٩٥٣)، مقدمة الإلياذة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص٩١-٩٢.
[٢] . الشايب، أحمد(١٩٧٣)، أصول النقد الأدبي، ط٨، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٢٢-٣٢٤.
[٣] . هلال، محمد غنيمي(١٩٧٧)، النقد الأدبي الحديث، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٤٤١.
[٤] . أنيس، إبراهيم(١٩٥٢)، موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ١٧٧.
[٥] . انظر: بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، ص ٢١٧-٢١٨.
[٦] . انظر: العشماوي، محمد زكي(١٩٩٤)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ص ٢٢٩.

ولإبراهيم أنيس رأي في ربط العاطفة بالوزن إذ يقول: " نستطيع - ونحن مطمئنون- أن نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبُّ فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسيّ وتطلّب بحرا قصيرا يتلاءّم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية "[١]، ويؤيّده في ذلك محمد غنيمي هلال كما أسلف الباحث، إلا أن هذا الرأي يحتاج إلى شيء من التمحيص والرويّة، فنحن لا نستطيع الاطمئنان له أو الأخذ به على إطلاقه، ولعلّ الدارس للشعر العربي في مختلف العصور ومختلف المناسبات والموضوعات التي كان الشعراء يعبّرون فيها عن حالات نفسية وشعورية متباينة، سواء أكانت مناسبات احتفالية بنصر، أو فتح، أم كانت مناسبات تنم عن فقد، أو هلع، أو هزيمة لا تشير إلى هذا الرأي، ولعلّ دراسة عبد الله الزيات لموسيقى شعر رثاء المدن الأندلسيّة - وقد قيل بعضه أثناء سقوط المدن، أو قبل سقوطها- تفنّد ربط الشعر الذي يقال في حالة اليأس والجزع بالأوزان الطويلة كثيرة المقاطع، فقد خلصت الدراسة إلى تعدّد الأوزان التي نظم عليها الشعراء في هذه الحالة[٢].

ومن خلال هذه الآراء التي استعرضتها الدراسة، يبدو أنّ ثمة قلقًا إزاء الاطمئنان إلى ربط وزن القصيدة بموضوعها أو بعاطفتها، إذ إنها ترى أن الشاعر مسلوب الإرادة أمام الوزن، بل إنّ الوزن يفرض ذاته على الشاعر فلا يملك الشاعر إلا أن يختار ألفاظه ويضعها في ترتيب معين يتوافق مع الإيقاع الموسيقي للوزن.

وبالعودة إلى ديوان عديّ بن الرِّقاع العامليّ فإنّ الديوان يتكون من تسع وعشرين قصيدة دون النظر إلى ملحقات الديوان التي يظنّ نسبتها إلى عديّ ، فقد اعتمد الباحث القصائد والمقطوعات التي ثبتت نسبتها إلى الشاعر موضوع البحث فقط، وقد جاءت القصائد موزّعة على أوزان الشعر العربيّ وفق الجدول الآتي:

---

[١] . أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ١٧٧-١٧٨.
[٢] . للمزيد حول دراسة عبد الله الزيات، انظر: الزيات، عبد الله محمد(د.ت)، رثاء المدن في الشعر الأندلسي، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، ص٥١٣-٥١٤.

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
البسيط	٨ قصائد	٢٨٨ بيتا
الكامل	٧ قصائد	٢٨٣ بيتا
الطويل	٦ قصائد	٢٢٩ بيتا
الخفيف	٤ قصائد	٢٠١ بيتا
المتقارب	قصيدتان	٥٧ بيتا
الرمل	قصيدة	٢٤ بيتا
الوافر	قصيدة	٣٣ بيتا

ومن خلال الجدول السابق يتبيّن أنّ الشاعر قد نظم قصائده على أوزان ثمانية بحور من بحور الشعر العربي، فأكثر ما نُظم جاء على وزن البحر البسيط، فكان استخدامه له مكثفا، كما جاء هذا البحر تامّا تتخلله بعض الزحافات والعلل، ولم يرد أن استخدمه الشاعر مجزوءا، وقد تنوّعت الموضوعات التي تناولها الشاعر ضمن هذا الوزن، وكان أبرزها المدح؛ فعبّر الشاعر من خلاله عن موقفه السياسي وتأييده لخلافة بني أميّة، كما تناول في هذا البحر المرأة، والفراق، والطلل، وموقفه من الشيب، ووصف الطبيعة بمظاهرها المختلفة، لاسيّما بيئة الشام التي عاش ونشأ فيها، وغيرها من الموضوعات التي كان يطرقها في شعره، ومن أمثلة ما قاله على البحر البسيط[١]:

طـالَ الكـرى وألَـمَّ الهـمَّ فاكتنعـا ... ومـا تـذكّرَ مَـنْ قدْ فـاتَ وانقطعـا[٢]

كـانَ الشَّـبابُ رداءً أسـتكنُّ بِـهِ ... وأسـتظلُّ زمانًـا ثمّـت انقشَـعا[٣]

وبُـدِّلَ الـرأْسُ شـيْباً بعْـدَ داجيَـةٍ ... فيْنانةٍ ما تَرى في صُدْغِها نَزَعا[٤]

فـإنْ تكُـن ميعَـةٌ مـن باطِـلٍ ذَهبـتْ ... وأعْقـبَ اللهُ بعْدَ الصَّبْوةِ الوَرَعـا[٥]

فقـدْ أبيـتُ أنـاغي الخَـوْدَ دانيَـةً ... علـى الوسـائدِ مسْرورا بهـا وَلَعـا[٦]

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي ، ص ٢١٦، وانظر القصائد الأخرى التي نظمها على البحر البسيط، الديوان، ص ٧٣، ١١٥، ١٤٤، ١٦٨، ١٧٥، ١٨٦، ٢١٦، ٢٣٤.

[٢] . الكرى: النوم والنعاس، اكتنع: اجتمع،

[٣] . استكنّ: اتستّر، أستظلّ: احتمي، انقشع: انجلى.

[٤] . داجية: الظلام والسواد، فينانة: كثيرة الشعر، الصدغ: ما بين العين والأذن، ويسمى أيضا الشعر الذي تدلّى على هذا الموضع صدغا.

[٥] . ميعة: ميعة الشباب أوله، الصَّبْوَة: جَهْلَة الفُتُوَّةِ واللَّهْوِ من الغَزَل، ومنه التَّصابي والصِّبا.

[٦] . أناغي: أغازل، الخود: المرأة الناعمة.

فالشاعر يعبّر في هذه المقطعة عن خوفه من المستقبل، وحنينه إلى أيام الشباب، فهو يدرك حقيقة زوال الشباب والمصير المحتوم، وأن دوام الصِّبا وأيَام اللهو أمر غير ممكن، ولهذا راح يبثّ شكواه وحنينه واصفا تبدّل حاله، ولعلّ الشاعر عمد إلى النظم عبر هذا الوزن لما فيه من طاقة عالية في استيعاب المعنى الذي أراد التعبير عنه، فتفعيلتا (مستفعلن- فاعلن) أوجدتا إيقاعا متناوبا داخل الأبيات، وهو إيقاع له ميزة التأثير في المتلقي من خلال توالي تفعيلتيه اللتين تسهمان في ترتيب الدفق الشعوري للشاعر وفق نغمة خاصة.

أمّا البحر الثاني من حيث نسبة تواتره في الديوان فكان البحر الكامل، وقد جاء استخدامه مكثفا أيضا، ولكن بنسبة تقل عن البحر البسيط من حيث عدد القصائد، وعدد الأبيات، واللافت أن الموضوعات ذاتها التي تناولها الشاعر في البحر البسيط تكررت في البحر الكامل، وفي هذا إشارة واضحة إلى أنّ عديّ بن الرِّقاع لم يكن يتخيّر الوزن الذي يريد النظم عليه حسب الموضوع الذي يريد القول فيه، ومثال ذلك ما قاله في إطار الوعظ والحكم، مظهرا رؤيته تجاه الموت والفناء[1]:

لـــولا التّجلّـــدُ والتعـــزِّي إنّـــه — لا قـــومَ إلا عقـــرُهُم لفنـــاءِ[2]

لرثيـــتُ أصـــحابي الـــذين تتـــابعوا — ودعـوتُ أخـرسَ لا يُجيـبُ دعـائي

وفِـراقِ ذي حَسَـبٍ وروْعـة فـاجِعٍ — داويْتُهـــا بتجمُّـــلٍ وعـــزاءِ

ليـرى الرجـال الكاشـحونَ صـلابتي — وأعـــينُ ذاكَ بعفّـــةٍ وحيـــاءِ[3]

بَرَكـتْ علـى عـاد كلاكـلُ دهـرِهم — وثمـــود بعْـــدَ تكـــاثرٍ وثـــراءِ[4]

قـومٌ هُـمُ ارتضـوا الحجـارةَ قبْلنـا — فتـــأثّلوا بمصـــانعٍ وبنـــاءِ[5]

فـــإذا تنـــاءى القـــومُ أكثـــرَ مـــنهم — عـددا ومـاذا العـيشُ غيـرَ بـلاءِ[6]

فالشاعر يظهر في هذه الأبيات مدى فهمه لفلسفة الحياة والموت، وأن الإنسان مهما عظم شأنه في الحياة الدنيا إلا أن مصيره الزوال والفناء، وهو معنى ألح الشاعر عليه في العديد من قصائده.

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٦١، وانظر مانظمه على الكامل، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي ، ص ٨٢، ٩٠، ٩٦، ١٢١، ١٦٥، ٢٠٤،

[2] التعزي: التأسي والتصبر، العقْر: وعُقْرُ كلِّ شيء: أَصله.

[3] . الكاشح: المتولي بودّه.

[4] . الكلاكل: الجماعات.

[5] . تأثلوا: اكتسبوا.

[6] . تناءى: تباعد.

والشاعر باختياره النظم على وزن الكامل يكون قد وفّق لاختيار حركة إيقاعية تتسق مع حركة التدفق الوجداني لديه، فقد كان يستثمر هذه الحركة الإيقاعية في هذا الزون ليحملها المعاني الجادة التي كان يبثها في شعره، ولهذا، تبيّن للباحث أن الشاعر لم يكن يستخدم هذا البحر إلا في صورته التامّة، لأنه يعي الطاقة الحركية التي يمنحه إياها هذا البحر، فهو بحر الحركية الإيقاعية كما يسميه العروضيون[١].

وجاء وزن البحر الطويل في المرتبة الثالثة من حيث دورانه في الديوان، وجاء استخدامه تامّا يتخلله بعض الزحافات والعلّل، وقد استغرق النظم على هذا البحر أيضا جلّ الموضوعات الشعرية التي نظم فيها عديّ أشعاره، فلم يكن هذا الوزن مخصّصا لموضوع دون غيره، ومما نظمه على هذا الوزن قوله[٢]:

أسِرُّ هُمُوما لوْ تَغلْغَلَ بعضُها	**إلى حجرٍ صلْدٍ تركْنَ بهِ صدْعا**
أُميدُ كأنّي شاربٌ لعبتْ به	**عُقارٌ ثَوَتْ في دنِّها حِججا تسْعا**[٣]
مَقديّةٌ صهْباءُ تثْخَنُ شُرْبها	**إذا ما أرادوا أنْ يُراحوا بها صرْعى**[٤]
عُصَارَةُ كَرْمٍ مِنْ حُديْجاءَ لمْ تَكُنْ	**منابِتُها مُسْتَحْدَثاتٍ ولا قَرْعا**[٥]

فهو يصف حاله وقد انتابته الهموم، وباتت تشغل ذهنه حتى غدا كشارب الخمر، فراح يصف الخمر وصفا حسيّا خارجيا؛ فتحدّث عن تعتيقها، وصفائها، و لذة شربها، ومما يُلاحظ أن ابن الرقاع لم يفرد للخمر قصائد خاصة بها، وإنما ورد ذكرها بين ثنايا قصائده شأنه في ذلك شأن الشعراء الجاهليين.

---

[١] . الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني(ت٥٠٢هـ)، الكافي في العروض والقوافي، (تحقيق الحساني حسن عبد الله)، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت، ١٩٨١، ص ٧٨.

[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص٢٢٢، وانظر ما نظمه على الطويل، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٢٨، ١٩٢، ١٩٧، ٢٢٢، ٢٢٦، ٢٣٩.

[٣] . أميدُ: أتحرك وأميل، ثوت: نزلت.

[٤] . مقدية : منسوبة إِلى مَقَدّ، وهي قرية بِدِمَشْق في الجبل المشرف على الغَوْر؛ والشراب منسوب إليها، انظر: ابن منظور، اللسان، مادة (مقد)، تثخن: تبالغ.

[٥] . حديجاء: قرية من قرى الشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص ٢٣٢، الأقرع: الذي لا نبت فيه.

وعلى الرغم من أن وزن الطويل يحتل المرتبة الأولى في نسبة تواتره عند شعراء العربية[١]، إلا أنه جاء في المرتبة الثالثة عند عديّ بن الرِّقاع، وهو في هذا الأمر يخرج عن التقليد الجاهلي المعروف.

أما البحر الرابع من حيث التواتر في الديوان فهو البحر الخفيف، وجاء استخدامه تامّا يتخلله بعض الزحافات والعلل أيضا، وقد تعددت الموضوعات التي نظم فيها الشاعر على هذا الوزن، ومما قاله عديّ معبرا عن إحساسه وتجربته الخاصة في الحياة[٢]:

أخْبِرِ النّفْسَ إنّما النّاسُ كالعيـ — ـدانِ مِنْ بيْنِ نابِتٍ وهَشيمِ[٣]
مِنْ ديارٍ غشيتُها ذُكْرةً ما — بينَ قاراتِ ضاحِكٍ فالهزيمِ[٤]
نسجتْ ظهْرها الرّياحاتُ حتّى — بَرِئ القاعُ مِنْ جميعِ الرُّسومِ
مثْلُ ما بُرِّئ الحيْرة جروحَ — الجِلْدِ حتّى يصحَّ بعْدَ كلُومِ

فنظرته إلى الناس عامة تبدو واضحة في هذا البيت، فهو يعتقد بعدم تشابه الناس في أخلاقهم وأعمالهم، وإنْ كانت الوجوه تبدو متشابهة، فالتفاوت هو الحقيقة الثابتة بين الناس، ولعلّ هذه الحكمة تنم عن إحساس عميق لدى الشاعر، وهو إحساس يصدر فيه عن تجربة وحنكة وخبرة في الحياة.

وقد جاء وزن المتقارب في المرتبة الخامسة من حيث نسبة التواتر والشيوع في الديوان، فكان حضوره متواضعا؛ فلم ينظم شاعرنا على وزنه إلا قصيدتين اشتملتا على موضوعات المدح والشكوى من الدهر وتقلباته، والمرأة والطلل ...، ومما نظمه على هذا الوزن مادحا الوليد بن عبد الملك بن مروان[٥]:

---

[١] . انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ٤٥.
[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٣٧، وانظر ما نظمه على وزن الخفيف، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص٤٩، ١٣٦، ١٥٠، ١٧٧
[٣] . الهشيم: يابس كل كلأ.
[٤] . غشيتها: غطتها، قارات: أصاغر الجبال وأعاظم الأكام وهي متفرقة خشنة، ضاحك: ماء في بطن السر في أرض بلقين بالشام، هزيم: موضع.
[٥] . المصدر نفسه، ص ٢٢٠، وانظر ما نظمه على وزن المتقارب، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢١٠، ٢٣٢.

صلّى الـذي الصّلواتُ الطيّبـاتُ لـهُ والمسلمونَ إذا مـا أجمعوا الجمُعـا
علـى الّـذي يسْـبق الأقـوام ضـاحيةً بالأجْرِ والحمْدِ حتّى صاحباهُ مَعَا[1]
هــوَ الّــذي جمــعَ الــرّحمنُ أمّتــهُ علــى يَديْــهِ وكــانوا قبلَــهُ شِــيَعا

فهو يدافع عن الوليد في مسألة الخلافة؛ لأنها جاءته من عند الله، فأجمع الناس عليه، بل إن الله وحّد الأمة على يديه بعد أن كانت أحزابا متفرقة، ولعلّ اختيار وزن المتقارب جاء متناسبا في إيقاعه مع حالة الشاعر الوجدانية، فالمتقارب يمنح الإيقاع سرعة وحيوية، فيشعر المتلقي بشيء من الحيوية والرّشاقة، ولعلّ هذا الجو الاحتفاليّ يتناسب مع نفسيّة الشاعر الذي أراد الاحتفال بتولية الوليد أمور الخلافة، لاسيما أنه - أي الشاعر- كان مؤيدا لخلافة بني أميّة، وكان لسان حالهم ضد خصومهم السياسيين.

وثمة ملمح أسلوبيّ تقليديّ هاهنا يمكن أن يُلحظ عند عديّ بن الرِّقاع في اختياره موسيقى شعره الخارجية، وهي أنه لا يعمد إلى استخدام وزن المتقارب في شعره كثيرا، وهو في هذا الأمر يسير على خطى الشعراء الجاهليين الأوائل، وربما كان الشاعر ينأى بشعره عن هذا الوزن لأمر في إيقاع المتقارب ذاته؛ فقصر تفعيلته (فعولن) قد تؤدي إلى استعمال كلمات متوازية لكل تفعيلة، وهذا قد يوقع الشاعر في النثرية.

وقد جاء وزن الوافر في المرتبة السادسة من حيث نسبة الشيوع في أشعار ابن الرِّقاع، فلم ينظم عليه إلا قصيدة واحدة في ثلاثة وثلاثين بيتا، يقول في مطلعها[2]:

علانــي الّشّــيْبُ واشْــتعلَ اشْــتعالا وقَــدْ غشِــيَ المَفــارقَ والقَــذالا[3]
وقَــدْ بُــدِّلْتُ بعْــدَ الجْهْــلِ حِلْمــا وبعْــدَ اللّهــوِ فاســترْضِ البِــدالا
ومــا قَــدْ كُنْــتَ تلهــو فــي اللّيــالي بمثْــلِ البِكْــرِ تتّبِــعُ الغَــزالا

---

[1] . ضاحية: بارزة.
[2] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص١٠٨.
[3] .اشتعل: كثر، القذالان: ما عن يمين القمحدوة وشمالها، والقَمَحْدُوَةُ ما أَشرف على القفا من عظْم الرأْسِ والهامةُ فوقها، القذال: آخر ما يشيب.

فهو يبدأ قصيدته هذه بذكر الشيب والمشيب وزوال الشباب، حتى غدا الشباب كأنه من أطلال الشاعر التي يقف عليها، وفي هذا إشارة واضحة إلى إيمان الشاعر العميق بأن دوام الحال من المحال، وأن تقلبات الدهر وصروفه واقعة لا محالة، فهو مدرك لأثر الزّمان عليه.

أمّا آخر الأوزان تواترا في ديوان عديّ بن الرِّقاع العامليّ فكان وزن بحر الرّمل، فلم يستخدمه الشاعر إلا في قصيدة واحدة في أربعة وعشرين بيتا، يقول في مطلعها[1]:

لِمَـــنِ الـــدّارُ كعُـــنوانِ الكتـــابِ	**هاجَتِ الشّـوقَ وعيَّـتْ بـالجوابِ[2]**
لـــمْ تـــزِدْكَ الـــدّارُ إلا طَرَبـــا	**والصِّـبا غيـرُ شـبيهٍ بالصّـوابِ**
موضِـعُ الأنْضـادِ لأيـا مـا يُـرى	**ورمـادٌ مثْـلُ كحـلِ العـينِ هـابِ[3]**

فالشاعر يفتتح قصيدته هذه بذكر الديار والوقوف عليها، مؤكدا على القضية التي كانت تشغل فكره، ووجدانه؛ وهي مسألة الزوال و المصير المحتوم، وهي من المسائل التي راح الشاعر يعبّر عنها في شتّى قصائده، دون النظر إلى الوزن الذي ينظم عليه.

وبعد هذا العرض للأوزان الشعرية التي استخدمها عديّ في نظم أشعاره، ونسب تواترها في ديوانه، يظهر أن معظم اختيارات عديّ لأوزان قصائده كانت تميل نحو الأوزان المركبة من تفعيلتين، ولا يعني ذلك أنه لم يستخدم البحور الصافية (الأوزان ذات التفعيلة الواحدة)، فالبحر الكامل من البحور الصافية وقد جاء في المرتبة الثانية من حيث الشيوع، ولكن نسبة شيوع البحور المركبة كانت أكثر من البحور الصافية.

كما يُلحظ أن الشاعر لم يلجأ إلى استخدام الأوزان الشعرية الآنفة الذكر إلا في صورتها التامة، فلم يظهر أنه يستخدم الوزن مجزوءا في أي قصيدة أو مقطّعة، وقد كان يأتي بالتفعيلة على صورتها الأصلية مرّة، وعلى صورها الفرعيّة مرات كثيرة، وقد أصابها الزحاف والعلّل؛ الأمر الذي يولّد نوعا من الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، وربما كان هذا التنويع في تشكيلات التفعيلات مقصودا من الشاعر ليمنح بيته الشعري حركة وإيقاعا متلازما مع الجملة الشعريّة، وهو بذلك يدفع الملل والسأم عن المتلقي لطول الإنشاد.

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص٤١

[2] . عُنوان الكتاب وعلوان وعنيان واحد، وعنونته عنونة، وخص به العنوان لأنه أسرع درْسا من داخله، عيَ بالجواب: إذا لم يحسن الضراب.

[3] . الأنضاد: الأشراف، لأيا: الإبْطاء والاحْتِباس،هاب: ما ارتفع ودقّ من التراب.

وربما كان الشاعر يلجأ إلى الاستخدام المكثف للبحور ذات النفس الطويل، مثل، البسيط، والكامل، والطويل؛ لأنها تبدو أكثر مناسبة للمعاني الجادة التي كانت تشكّل مادة شعره، كما أنها تحتاج إلى رصانة في التعبير، وفي هذا دلالة واضحة على شاعريته المتفجرة ونفسه الطويل، لاسيّما أنه كان شاعر البلاط الأموي في عهد الوليد بن عبد الملك، ينضاف إلى ذلك وعيه لشدّة المنافسة بينه وبين الشعراء الفحول الآخرين في قصور بني أمية، الأمر الذي كان يضعه في مواقف عمادها المفاخرة والمناظرة؛ ممّا يتطلّب منه طول النفس في الإنشاد، لا سيّما أن معظم قصائده كانت في مدح الأمويين.

ولعلّ هذا الأمر هو ما يبرر لعديّ بن الرِّقاع اختياره الأوزان الشعرية ذات المقاطع الطويلة، وابتعاده عن الأوزان الشعرية ذات المقاطع القصيرة المتسارعة مثل؛ الرجز، والهزج، وربما يدلّ هذا على أن عديّا لم يكن يحبّذ الارتجال في الشعر، بل كان دائم التقليب في شعره حتى يخرج قصيدته على النحو الذي يستطيع بها مقارعة كبار شعراء عصره، والمثول بها بين يدي الخليفة، وخير دليل على تروّيه في شعره وإعادة النظر فيه قوله[١]:

وقصيدةٍ قدْ بتّ أجْمَعُ بينَها حتّى أقوّم مَيْلها وَسِنادها[٢]

ولا شكّ أنّ عديّا باعتماده على الأوزان الشعريّة ذات المقاطع الطويلة يؤكد حرصه على البقاء ضمن فئة الشعراء التقليديين المحافظين، وليس هذا بغريب، فهو قريب العهد إلى حدّ ما من العصر الجاهلي.

أمّا فيما يتعلق بعلاقة الوزن بالموضوع عند ابن الرِّقاع، فقد ظهر للباحث أن لا علاقة بين الموضوع الذي يطرقه الشاعر وبين الوزن الذي يختاره للنظم عليه، فقد تكررت معظم الموضوعات التي ينظم فيها ابن الرِّقاع، إلا أنه اختار لها أوزانا مختلفة ومتنوعة، شأنه في ذلك شأن الشعراء الجاهليين؛ فالمعلقات وهي أمهات الشعر وعيونه، وعلى الرغم من أن موضوعها يكاد يكون واحدا إلا أنها بُنيت على أوزان متعددة.

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٨٨.

٢ . السِّناد: اختلاف الحذو وهي حركة ما قبل الردف، ولا يكون الردف إلا ساكنا، والواو والياء التي للردف تصطحبان في قصيدة والألف تنفرد لا يصحبها واو ولا ياء، فإذا كان حذو مكسور وحذو مفتوح فهو السناد.

ثانيا: القافية:

تمثل القافية الجانب الثاني من جوانب الإيقاع الخارجي في النص الشعري، وهي مكوّن رئيس من مكونات البناء الموسيقي في القصيدة العربية، فلا يتم الإيقاع إلا بها، وما سميّت بالقافية إلا لأن الشعر يقفوها -أي يتبعها- في نهاية كل بيت، وقد عدّها ابن رشيق " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[١].

وقد تباينت آراء العلماء حول القافية، واختلفوا في تحديدها أيّما اختلاف، فعند الخليل هي " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن "[٢]، أمّا الأخفش فعدّها لفظة مستقلة عن غيرها، فهو يرى أنها آخر كملة في البيت[٣]، ومن العروضيين من جعل حرف الروي هو القافية، ومنهم من جعل البيت كلّه قافية، بل ذهب بعضهم إلى أنْ عدّ القافية مسمّى آخر من مسميات القصيدة[٤].

أمّا عند المحدثين فيعرفها إبراهيم أنيس بأنها: " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر الشعرية أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"[٥].

ولعلّ هذا الاختلاف في تحديد ماهيّة القافية واختلاف العروضيين في الاتفاق على تعريف مانع جامع لها يعود إلى الدور الذي تؤديه القافية في بناء موسيقى الشعر، فهي بمنزلة فواصل موسيقية تستقبلها الأذن في فترات زمنية منتظمة، فتُكسب نهايات الأبيات إيقاعا موسيقيا موحّدا، ولأن القافية تتشكل من مقاطع صوتية تأتي مساهمتها في تكوين موسيقى الشعر مرتبطة بقدرة الشاعر على توظيفها والاستفادة من الإمكانات والطاقات الكامنة فيها؛ باختياره للقوافي التي تأتي منسجمة مع عواطفه وانفعالاته.

---

[١] . ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١:١٥١.
[٢] . المصدر نفسه، ١:١٥١.
[٣] .انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي(ت٢١٥هـ)، كتاب القوافي، (تحقيق عزة حسن)، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠، ص ١.
[٤] .المصدر نفسه، ص٣.
[٥] . أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

وتعتمد هذه الدراسة القافية بوصفها جزءا من أجزاء الإيقاع الخارجي لموسيقى الشعر عند الشاعر عديّ بن الرِّقاع العامليّ على تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي لها؛ لأن معظم الدارسين يجمعون عليه.

نوع القافية:

بعد دراسة وتحليل شعر عديّ بن الرِّقاع العامليّ تبيّن أن ديوانه اشتمل على ثلاثة أنواع من القوافي، وقد تفاوتت نسبة شيوع هذه القوافي في الديوان فجاءت على الترتيب الآتي: القوافي المتواترة، فالقوافي المتداركة، ثم القوافي المتراكبة، ويوضحها الجدول الآتي:

القافية	القصيدة	عدد الأبيات	البحر
المتواترة	١	٢٤	الرمل
	٢	٤٩	الخفيف
	٦	٤٨	الكامل
	٧	٣٣	الوافر
	١١	٣٦	الخفيف
	١٣	٦٩	الخفيف
	١٤	٢٩	الكامل
	١٦	٥١	البسيط
	١٨	٥٢	الخفيف
	٢٢	٥٠	الكامل
	٢٥	٢٥	الطويل
المتداركة	٣	٦٠	الكامل
	٥	٤٢	الكامل
	٩	٣٧	الكامل
	١٠	٥٢	الطويل
	١٥	١٧	الكامل

	٢٠	٤٥	الطويل
	٢١	٤٦	الطويل
	٢٦	٤٠	الطويل
	٢٧	١٧	المتقارب
	٢٩	٢١	الطويل
	٢٣	٤١	المتقارب
المتراكبة	٤	٣١	البسيط
	٨	٣٣	البسيط
	١٢	٢٨	البسيط
	١٧	٦	البسيط
	١٩	٣٥	البسيط
	٢٤	٥١	البسيط
	٢٨	٣٢	البسيط

أولا: القوافي المتواترة:

وهي القوافي التي " يفصل بين ساكنَيْها حرف متحرك واحد "[١]، وهي أكثر القوافي شيوعا واستخداما لدى عديّ بن الرِّقاع العامليّ في ديوانه، حيث جاءت في إحدى عشرة قصيدة، أي بمجموع بلغ أربع مئة وستين بيتا، وبنسبة استخدام وصلت إلى (٤٢,٣%) من مجمل قوافي الديوان، كما تنوّعت البحور الشعرية التي وردت فيها هذه القوافي، فلم يظهر عند الشاعر أنه استخدم هذا النوع من القوافي في بحر بعينه دون غيره من البحور، وهو بذلك سار على نهج الشعراء الجاهليين في عدم الربط بين القافية والبحر الشعري.

[١] . السكاكي،أبو يعقوب، يوسف بن محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)، مفتاح العلّوم، (تحقيق عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلّمية، بيروت،٢٠٠٠، ص٦٠، وانظر: صلاح، شعبان(٢٠٠٥)، موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع، ٥٤، دار غريب، القاهرة، ص ٢٧٨.

ويُلحظُ أن الشاعر قد لجأ إلى مثل هذا النوع من القوافي لأنها تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لشعره، إذ يقول[١]:

صادتْكَ أختُ بني لُؤيٍّ إذ رَمَتْ	**وأصابَ سهْمُكَ إذ رميْتَ سواها[٢]**
وأعارها الحَدَثان منْكَ مودّةً	**وأُعِيرَغيْركَ ودُّها وهواها[٣]**
تلْكَ الظلامةُ قدْ علمْتُ فليتَها	**إذْ كنتَ مكتَبِلا تلمُّ نَواها[٤]**

فالقافية في هذه المقطوعة جاءت على التوالي: (سِواها)، و(هَواها)، و(نَواها)، وكلّها متواترة لوقوع متحرك واحد (صوت المد بالألف) بين ساكنَيْها، فأضفى هذا النوع من القافية على المقطوعة إيقاعا محملا بالآهات والحزن والحنين من خلال حروف المد التي تحتاج إلى النطق بها زمنا أطول، فتضفي على الإيقاع حالة من الهدوء والسكون لتوحي بالوحدة الناتجة عن الفراق، وكأن الشاعر يريد ممّن يسمعه أن يشاركه حزنه ولوعة ما أصابه، لا سيّما أنه يعلن أنه أحب أخت بني لؤي، فأسرت فؤاده وسلبت عقله، إلا أنها فضّلت غيره، ولم تبادله حبّا بحبّ.

وقد وظّف ابن الرقاع هذا النوع من القوافي مستثمرا الطاقة الإيقاعية فيها في غرض المدح، فجاءت إحدى مدحياته لعمر بن الوليد بن عبد الملك وفقها، إذ يقول[٥]:

أبا حفْصٍ جزاكَ اللهُ خيْراً	**إذا ما المُعتزى كَرِهَ السُّؤالا[٦]**
جوادٌ ليسَ قالاً حينَ يُؤتى	**لطالبِ حاجةٍ أبدا ألا لا[٧]**
تفيض يمينُه بالخيرِ فيْضا	**ولا يلقى بنائلهِ الشّمالا[٨]**

فالشاعر يأتي على مدح الأمير بهذه الأبيات التي نظمها على البحر الوافر، وقافيتها متواترة، فهذا الإيقاع الذي يطرق السمع يجعل من المتلقي مشدودا إلى ما يسْمع؛ لأن الشاعر يسعى في

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٩٦.
٢. صادتك: غلبت على قلبك وتيّمتك.
٣. الحدثان: من الدهر نوبه.
٤. الظلامة: الظلم، مكتبلا: محبوسا مقيّدا، تلم نواها: تقرّب منك نيتها.
٥. المصدر نفسه، ص ١١٣.
٦. المعتزى: صاحب الحاجة.
٧. رجل قالّ الرأي، وقيل الرأي: إذا أخطأ.
٨. النائل: العطاء.

أبياته إلى إظهار كرم الممدوح وعطائه، وكأن الإيقاع راح يوحي بمعنى الطلب من الممدوح أن يظهر كرمه وجوده.

ثانيا: القوافي المتداركة:

وهي " القوافي التي يفصل بين ساكنَيْها حرفان متحركان"[١]، وهو النوع الثاني من حيث الشيوع في ديوان ابن الرِّقاع، فقد وردت في إحدى عشرة قصيدة أيضا، ولكنّ مجموع الأبيات قلّ عن الأبيات التي جاءت عليها القوافي المتواترة، فبلغ عدد أبيات هذا النوع من القافية أربع مئة وثمانية عشر بيتا، بنسبة وصلت إلى (٣٨%)، كما أن البحور الشعرية التي جاء هذا النوع من القوافي ضمنها جاءت متنوعة وإنْ غلب عليها بحرا الكامل والطويل، وربما يعود ذلك إلى شيوع هذين البحرين في ديوان الشاعر أكثر من غيرهما من البحور الأخرى.

ولعلّ الشاعر كان يدرك أهمية هذا النوع من القوافي في إضفاء نغمة إيقاعية على شعره، فهي تمنح نهاية البيت حركتين متتاليتين بعد سكون، فتشيع في الأبيات جوا صاخبا، ومنه قوله[٢]:

لِلْحَمْـدِ فيـهِ مـذاهِبٌ مـا تنتهـي	**ومكـارِمٌ يَعْلـونَ كـلَّ مَكـارِمِ**[٣]
ومَهابـةٌ الملـكِ العزيـزِ ونائـلٌ	**يُنْضي الجوادَ وأنْتَ نِكْلُ الظّالِمِ**[٤]
فَـرْعٌ كـأنَّ النـاسَ حـينَ يرونَـه	**يتباشَـرونَ بِقُبْـلِ غَيْـثٍ دائِـمِ**[٥]

فهو يأتي على ذكر صفات الوليد بن عبد الملك في سياق المدح، فالممدوح هو ذو المكارم، وهو ذو هيبة وعزّة، سخي، جواد، بذَّ غيره في ذلك ولهذا؛ هو أهل للسيادة، وهو حقيق بهذا المدح الذي يخصّه به الشاعر، وهنا يعبّر الشاعر عن حالة احتفالية بالخليفة ذي الصفات المحمودة، ولهذا؛ جاءت القافية من النوع المتدارك لتحدث هذه الحركة الإيقاعية التي تمتاز بسرعة التردد، لتطرق أسماع القوم فينتشر خبر صفات الخليفة بين الناس سريعا، فالقافية (كارِمِ)، و(ظالِمِ)، و(دائِمِ) تمثل حالة انطلاق بعد سكون، وكأن صوت المد بالألف يعلق الصوت لتأتي الحركتان بعده فتكسر حالة

---

١ .صلاح، شعبان، موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع، ص ٢٧٩.
٢ . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٢٦.
٣ . مذاهب: جمع مذهب وهو الطريقة والقصد والرأي.
٤ . المَهابةُ، وهي الإجلالُ والمَخافة، ينضي: يهزله، والنِّكل: القيد الشديد، والجماعة: أنكال.
٥ . فرع، أي: هو من الشرف من قومه، وفرع كل شيء: أعلاه، غَيْث: المطر والكَلأُ.

الجمود التي أعقبها صوت المد، وهذا أمر يتلاءم مع الحالة الوجدانية التي يعبر الشاعر عنها بتغنيه بالممدوح وصفاته.

وقد وظّف ابن الرقاع هذا النوع من القوافي في حديثه عن الشيب وسطوته، والدهر وقسوته، فيقول[١]:

نَـزَع الفـؤادُ عـن البطالـةِ والصِّـبا	**وقضـى لبانَتَـهُ فأقْصَـرَ وانْتهـى[٢]**
وأرحْـتُ حلْمـا كـان عنِّـي عازِبـا	**ولقـدْ يـؤولُ إلـى ضـريبتِهِ الفتَـى[٣]**
وعلمْـتُ أنَّ المـرءَ غيـرُ مُخَلَّـدٍ	**والعلْمُ يشفي قدْ علمتُ من العمى**
والشَّـيْبُ يخـتلسُ الشـبابَ تخَوّنـا	**حتّى يعودَ المرءُ مُنْتَقِضَ القُوى[٤]**

فهو يتحدث عن فعل الدهر به، وكيف أن حاله قد تبدلت فعاد إلى طبيعته بعد أن تركه الشباب والصّبا، ويُلحظ أن الشاعر في هذه الأبيات يصدر عن علم، وخبرة، ودراية في الحياة وتقلباتها، لأنه اختبرها، وهذا يشير إلى أنه نظم هذه الأبيات في سنّ متقدمة.

ثالثا: القوافي المتراكبة:

وهي " القوافي التي يفصل بين ساكنَيْها ثلاثة حروف متحركة " [٥]، وهي النوع الثالث من أنواع القوافي التي وردت في الديوان، ولكنّ تواترها كان قليلا إذا ما قورن بالنوعين السابقين، فقد وردت في سبع قصائد، فجاءت في مئتين وستة عشر بيتا؛ أي بنسبة شيوع وصلت إلى (١٩,٧%) من مجمل قوافي الديوان، ولعلّ أكثر ما يلاحظ على استخدام ابن الرِّقاع لهذا النوع من القوافي أنها جاءت على وزن البحر البسيط فقط، بحيث أصبح استخدامها عند الشاعر ملازما لاستخدام هذا البحر، وهو أمر أضفى على القصائد التي وردت فيها إيقاعا موسيقيا تملؤه الحركة، ومنه قوله[٦]:

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٦٥.
[٢] . نزَع : نزَع الشّيءَ من مكانه : قلعه ، وجذبه ، وحوّله عن موضعه ، أزاله البَطَالة وهو اتباع اللهو والجَهالة، اللبانة: الحاجة، أقصر: أي عجز عنه.
[٣] . أرحت: رددت، والحِلْمُ، بالكسر: الأَناةُ والعقل؛ يريد ثاب إليّ حلمي، عازبا: غائبا، يؤول: يرجع، الضريبة: الطبيعة والخليقة.
[٤] . يختلس: يستلب، تخوّنا: انتقاصا، منتقض: منتقص.
[٥] . صلاح، شعبان، موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع، ص ٢٨٠.
[٦] . المصدر نفسه، ص ٧٣.

أَلْهــو بواضِــحَة الخــدّين طيِّبَــةٍ ... بعْدَ المنَـامِ إذا مـا سـرّها ابتـذلا[١]

كَشـارِبِ الخمْـرِ لا تُشْـفى لَذاذَتُـهُ ... ولـو يُطـالِعُ حتّـى يُكْثِـرَ العلّـلا[٢]

وراعهــنَّ بــوجهي بعْــدَ جِدَّتِــهِ ... شيبٌ تفشَّغ في الصُّدغينِ فاشتعلا[٣]

فالقافية في هذه المقطوعة (ابتذلا)، و(العللا)، و(اشتعلا) جاءت متراكبة، حيث فصل بين الساكنينِ فيها ثلاثة أصوات متحركة، وقد ساهمت الحركات الثلاث هنا بتآزرها مع تفعيلة الضرب من وزن البسيط (فَعِلُن) في إضفاء نغمة تشعّ حيوية وحياة في الأبيات، وهو أمر يتعاضد بدوره مع المعنى الذي تعبر عنه الأبيات، فالشاعر يعبر عن حالة من الحيوية والنشوة بينه وبين محبوته في إطار من الغزل الصريح، فهو يصوّر علاقته الصريحة بالمرأة، فيصير إلى تلك الحياة التي كان يحياها بقربها، فيشبّه نفسه بشارب الخمر الذي لا يكفّ عن شربها مهما تناول منها، فالمعنى الذي يتطرق إليه الشاعر متناسب تماما مع نوع القافية، لأن القوافي المتراكبة تحمل بين ثناياها جوا صاخبا من توالي الحركات، مما يطرق الأسماع بشدة لتحدث هذه الحالة من النشوة والصخب.

وقد جاء استخدام الشاعر لهذا النوع من القوافي متناسبا مع حالته النفسية القلقة بعض الشيء، فراح يبثّ حزنه وشكواه معتمدا على هذا النوع من الطرق الذي تحدثه القوافي المتراكبة، فيقول[٤]:

لبِئْسـتِ العـينُ عـيْنٌ بِـتَّ أتْبَعُهـا ... إذا ادْلهـمَّ سـوادُ اللّيـل فـاعتكرا[٥]

تغشـى الخبـاز وفيـهِ حوْلـهُ سَـعَةٌ ... وخيْبَـةٌ العـينِ ألا تبْصِـرَ الغَـدَرا[٦]

لقــدْ تباشَــرَ أعــدائي بمــا لَقِيــتْ ... رِجْلـي وكـمْ مـن كـريمٍ سـيّدٍ عَثَـرا

يــا ابــن الخليفــةِ إنــي قــدْ تــأوَّبني ... همٌّ أعـانَ علـيَّ السُّـقْمَ والسَّـهَرا[٧]

فــلا أنــامُ إذا مــا الليــلُ ألْبَسَــني ... ولو تغطَّيْتُ حتى أعرف السَّحَرا[٨]

---

[١] . واضحة الخدين: كناية عن بياضها، ابتذل: لم يعد له حرمة واحتشام.
[٢] . يطالع: يديم النظر، والعَلَلُ: الشَّرْبةُ الثانية، وقيل: الشُّرْب بعد الشرب تِباعاً.
[٣] : راعهنّ: أفزعهن، والجِدَّةُ نَقِيض البِلى؛ تفشّغ: كثر وانتشر، الصُّدْغُ، بالضمِّ: ما بَيْنَ العَيْنِ والأُذُنِ، والشَّعَرُ المُتَدَلِّي على هذا المَوْضِعِ.
[٤] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٩٠.
[٥] . ادلهمَ: اشتد سواده، اعتكر: رجع.
[٦] . تغشى:غَشَّيْت الشيءَ تَغْشِية إِذا غَطَّيْته، الخباز: اللين من الأرض، الغَدَر: مكان كثير الحجارة.
[٧] . تأوّبني: أتاني طروقا.
[٨] . والسحَر: آخر الليل قُبَيْل الصبح، والجمع أَسحارٌ.

فالشاعر يبثّ في هذه الأبيات همه وحسرته ممّا أصابه لمّا كُسرت رجله، فتظهر نفسه خائفة قلقة حزينة، ولعلّ هذا القلق والاضطراب النفسيّ الذي يملأ نفسه جاء منسجما مع توالي الحركات في القافية المتراكبة في هذا الموضع؛ إذ إن الحركات المتوالية تشعر بحالة من عدم الثبات والاستقرار، وهو أمر تعاني منه نفس الشاعر، فإن كان كسر رجله قد أقعده وقيّد حركته، إلا أنّ القافية جاءت متلائمة مع نفسيته وليس ظاهر حاله.

وبناء على ما تقدّم؛ يظهر للباحث أن عديّ بن الرِّقاع العامليّ عمِد إلى التنويع في القوافي التي كان يستخدمها، مما أضفى على شعره إيقاعات متنوعة بتنوع القوافي، وهو أمر له أهميته إذا ما عُرف أن الشعر في تلك الفترة من الزمن كانت المشافهة واحدة من الأدوات المهمة في تناقله، فالشاعر كان يدرك أهمية الإيقاع في تناقل الشعر وانتشاره بين الناس.

وثمة ملمح أسلوبي في نظام التقفية عند الشاعر، ويبدو أنه كان مقصودا منه، فقد كان دائما ما يختار في كل قصائده القوافي المطلقة، فلم يرد في الديوان أنْ جاءت القافية مقيّدة؛ مما زاد في جمالية الإيقاع في القصائد، كما أن شيوع القوافي المطلقة في شعره يقودنا إلى القول إنه شاعر تقليد خالص؛ فالقوافي المقيدة تعد قليلة الشيوع في الشعر الجاهلي[١].

وربما تلتقي القوافي المطلقة التي عمد إليها عديّ مع طبيعة الموضوعات التي كان يتناولها في قصائده، لا سيّما المرتبطة بالدولة الأمويّة ونصرة خلفائها، وذكر مناقبهم وصفاتهم، فهي موضوعات لا تحتاج إلى إيقاع يتسم بالهدوء والسكون، بل تحتاج إلى إيقاع يتصف بالحركة والجرس الموسيقي المتردد؛ ليثير النفوس ويشحذ هممها، ويرجح الباحث أن استخدام ابن الرقاع لهذا النوع من القوافي المطلقة يعود إلى حالة الاستقرار والهدوء النفسي الذي كان يعيشه في كنف بني أميّة، لا سيما أنه كان مقربا من الخلفاء الأمويين وعلى رأسهم الوليد بن عبد الملك.

وقد ظهرميل عديّ إلى القوافي المردوفة[٢]، فقد وردت في عشرين قصيدة من مجمل قوافي قصائد الديوان، أي بنسبة (٦٨,٩%)، وهي نسبة مرتفعة تدل على أن الشاعر كان يعتمد حروف

---

١ . أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ٢٨١-٢٨٨.

٢ . الردف: حرف مد يسبق حرف الروي، سواء أكان ألفا أم واوا أم ياء، انظر: صلاح، شعبان، موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع، ص ٣٠٠.

المد في تشكيل موسيقى شعره الخارجيّة، وقد كان المد بالألف الأكثر انتشارا في القصائد ذات القافية المردوفة، ثم تلاه الواو والياء ، ومما قاله على الرّدف بالألف[١]:

لِمَـــنِ الـــدّارُ مِثْـــلُ خَـــطّ الكتـــابِ بالْمَراقيـــدِ أوْ بِـــذِكْرِ العُقـــابِ[٢]

ومن الرّدف بالواو قول عديّ[٣]:

مـــنْ لَـــدُنْ أنْ أجَنّنـــي الّليـــلُ حتّـــى فضحَ الصّبْحُ واضِحات النّجـومِ[٤]

ومن الرّدف بالياء قوله[٥]:

هـــلْ يـــبْلَغنَّ بلادَهـــا مُتحامِـــلٌ شـــهْمٌ إذا سـئل النجـاءَ رَجِيـلُ[٦]

ويسهم شيوع القوافي المردوفة في شعر ابن الرِّقاع في تشكيل البنية الإيقاعيّة الخارجيّة لشعره، لأنها تصبُّ في السياق الصوتيّ، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها فترة زمنيّة أطول من غيرها من الأصوات الأخرى، وهو أمر يريده ابن الرِّقاع ويُلحّ عليه، فهو لا يريد أن يقطع عليه القول قائل ما، فهو يعي سمات الأصوات التي يستخدمها، كما أنه يدرك أن أصوات المد هي الأصوات التي تعينه على أن يجعل صوته يملأ المكان فلا يعترضه أي عارض، ولا يمنع استمراره أي قائل.

الرويّ :

يُعدُّ الرويّ من أهم حروف القافية، وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، فيتكرر في جميع أبياتها، وإليه تُنسب القصائد، وهو جزء أساسيّ في نظام التقفية الشعريّة، فلا يكون الشعر مقفى إلا باشتماله على هذا الصوت الذي يتكرر في أواخر جميع الأبيات، ومن شروطه أن يكون حرفا صحيحا غير معتل، وأصيلا في كلمته، فلا يجوز حذفه، وقد استخدم عديّ بن الرِّقاع العامليّ اثني عشر حرفا رويّا لقصائده، وهي مرتبة حسب تواترها في الديوان بالنسبة إلى عدد الأبيات:

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٤٩.
[٢] . المراقيد: موضع، العقاب: بالضم، فرجة في الجبل الذي يطل على غوطة دمشق من ناحية حمص، تقطعه القوافل المغربة إلى دمشق من الشرق، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص ١٣٣ .
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٣٦.
[٤] . أجنني: ألبسني وسترني، وسمّي الجنين جنينا لاستتاره في البطن، فضح: أذهب ضوءها، الواضحات: البيض.
[٥] . المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
[٦] . الشّهْم: الحديد النفس الذكي، النَّجاءُ: الخَلاص من الشيء، الرجيل: القوي على المشي.

الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	نسبة الشيوع	صفة الحرف
الميم	٥	٢٠٣	%١٨,٤	مجهور
اللام	٤	١٧٤	%١٥,٨	مجهور
الراء	٤	١٥٤	%١٤	مجهور
الباء	٤	١٣٠	%١١,٨	مجهور
الهمزة	٢	٩٨	%٨	مجهور
العين	٢	٧٦	%٦,٩	مجهور
الفاء	٢	٧٣	%٦,٦	مهموس
النون	١	٥١	%٤,٦	مجهور
الدال	٢	٤٨	%٤,٣	مجهور
الهاء	١	٤٨	%٤,٣	مهموس
القاف	١	٢٨	%٢,٥	مجهور
الألف اللينة	١	١٧	%١,٥	مجهور

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن عديّا كان يستخدم حروف الروي وفق التصنيفات الآتية:

١. حروف تأتي بكثرة رويّا وهي : الميم، واللام، والراء، والباء.
٢. حروف متوسطة الشيوع كرويّ: الهمزة، والعين، والفاء، والنون.
٣. حروف قليلة الشيوع كرويّ: الدال، والهاء، والقاف، والألف اللينة.

وربما تشير قراءة الجدول السابق إلى أن ثمة اختيارات أسلوبية معينة يقصد إليها الشاعر في انتقاء حرف الرويّ في قصائده، فبعض الأصوات (العين والنون) جاءت في المستوى الثاني من حيث الشيوع عنده على أنها رويّ ، في حين أنها تعد من أكثر الأرواء شيوعا في الشعر العربيّ، كما يُلحظ أن أحد أكثر الأصوات تواترا في رويّ الشعر العربي وهو صوت الدال[1] جاء في المستوى الثالث من حيث الشيوع في ديوان ابن الرِّقاع.

كما يظهر أيضا أن عديّا كان يميل إلى استخدام الأصوات المجهورة بنسبة عالية وصلت إلى (٨٦,٧%) من مجمل حروف الرويّ عنده، في حين بلغت نسبة الرويّ المهموس (١٣,٣%) من

---

[1] . أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص ٢٤٧-٢٤٨.

مجمل أرواء قصائده، والشاعر في اختياره هذا لصفة صوت حرف الرويّ من حيث الجهر والهمس يتفق مع ما جاء في كثير من الدراسات التي عنيت بطبيعة الأصوات في القصيدة العربية، إذ انتهت إلى أن الأصوات المجهورة هي المسيطرة على أغلب أرويتها، ويرجّح الباحث أنّ إكثار الشاعر من استخدام الرويّ المجهور في قصائده عائد إلى أمرين أساسيين؛ أولهما: الأثر الذي يحدثه الصوت المجهور في المتلقي، فهو أوضح في السمع، وأكثر قدرة على شد انتباه السامع من الصوت المهموس، وثانيهما: طبيعة الموضوعات والمواقف والمناسبات التي نظم الشاعر فيها، فوقوفه بين يدي الخليفة كان يُلزمه أنْ يكون حضوره قويا لافتا، كما أنّ مدح بني أميّة كان هو الموضوع الأكثر حضورا في شعره؛ وهو غرض يحتاج إلى قوة وإثارة ولفت انتباه، وهو ما يحققه الصوت المجهور.

وبالوقوف عند الأرواء التي استخدمها عديّ يجد الباحث أنّ صوت الميم هو الأكثر حضورا في الديوان، فقد استخدمه الشاعر في خمس قصائد، أي في مئتين وثلاثة أبيات، وبلغت نسبة تواتره (١٨,٤%)، ثم جاء صوت اللام في المرتبة الثانية بنسبة استخدام بلغت (١٥,٨%)، وتلاه صوت الراء في المرتبة الثالثة بنسبة (١٤%)، في حين جاء صوت الباء رابعا بنسبة (١١,٨%)، ولذا يمكن القول إن عديّا كان تقليديّا في هذا الأمر؛ فالأرواء الأربعة الآنفة الذكر لم تخرج عن الأرواء المألوفة الكثيرة الشيوع في الشعر العربيّ.

وقد انسجم صوت الروي عنده مع بعض القضايا التي يتناولها في قصائده، لاسيّما في حديثه عن المرأة، يقول[1]:

بانتْ سعادُ وليْسَ الودُّ ينصَرِمُ	**وداخلَ الهمَّ ما لمْ تمْضِهِ سَقَمُ**[2]
وصلْتُ منْزِلَةً قفْرًا وقفْتُ بِها	**كمثْلِها إذ بِها الأحْياءُ والنَّعَمُ**
عاميّةً جرَّتِ الرِّيحُ الذّيولَ بها	**فقدْ تخدَّمها الهِجْرانُ والقِدَمُ**[3]
وأمْحَلَتْ بعْدَ إخْصابٍ يدُرُّ بها	**منوَّرٌ رَشَحتْ أطفالَه الدّيَمُ**[4]

فالشاعر في هذه المقطّعة تتنازعه عاطفتا الفراق واللقاء، فهو يعي أن سعاد قد بانت، لكنه يعزّي نفسه باتصال حبل الودّ، ويصف هذه الديّار الخالية التي تجرّدت من ساكنيها فأصبحت قفرا

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص١١٥.
[2] . بانت: فارقت، ينصرم: الصَّرْمُ: القَطْعُ البائنُ، وهو الهِجْرانُ في موضعه.
[3] . عامية: لا يُهْتَدَى فيه؛ ، ذيول الرياح: مآخيرها، وعانيها: أوائلها، تخذمها: تنقصها.
[4] . يدر بها: يكثر بها، المنوّر: عشب له نور ونوار، وهو نبت له زهر، رشحت: ربت، ديمة و ديم وهي المطر يدوم أياما بسكون.

مجدبة، فهي قاحلة لا حياة فيها، فهذه المشاعر التي تعبّر عن حزن الشاعر وألمه وحسرته جاءت منسجمة مع صوت الرويّ (الميم)، وهو صوت مجهور متوسط ما بين الشدة والرخاوة، وهذا يتلاءم مع الأسى الذي يشعر به الشاعر، وكأن هذا الرويّ بصفاته التي تجعله متوسطا يمثّل انعكاسا للحالة الوسطى التي يعيشها الشاعر؛ فهو يعيش بين الفجيعة والأمل، فجيعة الفراق، وأمل اللقاء على أن حبل الود موصول غير منقطع.

ويبدو للباحث أنّ الشاعر استخدم الرويّ متحركا في جميع قصائده، وهو ما أشير إليه آنفا بالقافية المطلقة، ولعلّ استخدام الشاعر للقافية المطلقة في ديوانه يؤكد ما تذهب إليه الدراسات الصوتيّة الحديثة، والبحوث المخبريّة التي تقوم على التحليل الطيفيّ، فقد أثبتت هذه الدراسات أن " الأصوات الصائتة... الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة تعدّ أوضح الأصوات في لغتنا العربية، ويعود السبب في وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصوتية العالية التي تشكل طبيعتها الفيزيائية، وتجسّد فيها قمة الوضوح السمعي" [1].

وقد تنوّعت حركة الروي عبر قصائد الديوان، فكان منها المكسور، والمضموم، والمفتوح، وفق الجدول الآتي:

الروي	الحركة	عدد الأبيات	نسبة الشيوع
الميم	الكسرة	١٢٥	%١١,٣
	الضمة	٣٣	%٣
	الفتحة	٤٥	%٤
اللام	الكسرة	٦٠	%٥
	الضمة	٥٠	%٤,٥
	الفتحة	٦٤	%٥,٨
الراء	الضمة	١١٩	%١٠,٨
	الفتحة	٣٥	%٣
الباء	الكسرة	٩٠	%٨

[1] . البريسم، قاسم(٢٠٠٠)، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص ٤٧.

	الفتحة	٤٠	٣,٦%
الهمزة	الضمة	٦٩	٦,٢%
	الكسرة	٢٩	٢%
العين	الفتحة	٧٦	٦,٩%
الفاء	الضمة	٧٣	٦,٦%
الدال	الكسرة	٦	٠,٠٥%
	الفتحة	٤٢	٣,٨%
الهاء	الفتحة	٤٨	٤%
القاف	الضمة	٢٨	٢,٥%
الألف اللينة	الفتحة	١٧	١,٥%
النون	الفتحة	٥١	٤%

ويتّضح من الجدول السابق أن الفتحة هي الحركة الغالبة على حركات الرويّ في قافية قصائد عديّ المطلقة، إذ بلغت نسبة تواترها (٣٧,٦%)، أما الضمّة فقد تواترت بوصفها قافية مطلقة بنسبة (٣٤,٦%)، ثم حلّت الكسرة ثالثة فبلغت نسبة ورودها (٢٧,٨%).

ولعلّ ميل الشاعر إلى اختيار الرويّ المفتوح يعود إلى موقفة المتصالح مع نفسه، فهو لم يعاني أزمة نفسيّة داخليّة، ولا أزمة سياسية أو اجتماعية، بل كان يعيش في كنف الخلفاء، وفي رغد من العيش جعله لا يكابد شؤون الحياة وتقلباتها، وعلى الرغم مما نشهده في بعض قصائده من معاناة تعبّر عنها مشاعر الفقد، والحنين، والفراق، وتقلبات الدهر، إلا أنه كان يظهر فلسفة متوازنة تجاه هذه الأمور جميعا، فلم يبدُ منكسرا عاجزا، وإنما ظهر في ثوب الحكمة، يقول عديّ[١]:

أتعْـرِفُ الـدّارَ أمْ لا تعْـرِفُ الطّلَـلا … بلـى فهيَّجـتِ الأحـزانَ والـوَجَلا[٢]

وقـدْ أَرانِـي بهـا فـي عيْشـةٍ عجـبٍ … والـدّهرُ بيْنـا لـهُ حـالٌ إذ انفَـتَلا[٣]

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٧٣.

[٢] . الوجلا: الخوف والفزع.

[٣] . انفتل: انصرف.

فهو يتساءل عن الديار وأطلالها، ويتحدّث عما تثيره من أحزان ومخاوف في نفسه، وهو في هذا يمثل حالة معروفة في الشعر الجاهلي؛ بوقوفه على الأطلال والسؤال عن أهلها، ولعلّه كان يلجأ إلى الرويّ المفتوح في هذه الحالة؛ لأن الصوت يكون واضحا فيُسمع من بعيد، فيظهر الشاعر وكأنه ينادي على أصحاب هذه الديار الذين غابوا عنها فلم يعودوا ساكنيها.

وقد يرتبط استخدام الروي المفتوح بالوضوح والكشف، وكأن الشاعر يريد من وراء استخدامه أن تكون رسالته واضحة وتعبيره جليا، ومنه قوله[١]:

وكـمْ تـرى مِـنْ قـويٍّ فَـكَّ قوّتَـهُ ... طُولُ الزّمانِ وسيْفا صارِما نَجَلا[٢]
إنّ ابـن آدم يرجـو مـا وراءَ غـدٍ ... ودونَ ذلـكَ غـولٌ تعتقـي الأمـلا[٣]

فهو يحمّل أبياته هذه رسالة صاغتها الخبرة والتجربة في الحياة، فهو يرى أن الزمن عامل رئيس في تأكيد ظاهرتي الموت والقضاء والقدر، فمهما طال عمر الإنسان، إلا أن المصير محتوم لا محالة، فالموت والفناء نهاية كل شيء، ولهذا جاء الرويّ مفتوحا ليحقق الوضوح السمعي الذي يريده الشاعر ويقصده، وليوصل هذه الرسالة الوعظية بطريقة واضحة، من خلال وزن البحر البسيط الذي اختاره الشاعر لينظم فيه هذه الأبيات، ولعلّ ابن الرقاع وفّق في اختياره وزن البحر البسيط في هذا المقام؛ لأن هذا الوزن يمتاز بالرقة والسلاسة اللتين يحتاجهما الشاعر في التعبير عما يختلج في نفسه؛ لأنه يعطيه مساحات واسعة ليعبر من خلالها عن الدفقات الوجدانية التي تجتاح صدره، فيأتي الوزن بقافيته المطلقة ورويّه المفتوح من خلال هذا التآزر الثلاثي للوزن والقافية والرويّ قارعا الآذان، جاذبا الوجدان بفضل القدرة الهائلة للإيقاع على ترتيب الدفقات الشعورية لدى الشاعر، فتكتمل صورة الإيقاع باستجابة المتلقي للرسالة الإبداعية.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي:

يُعدُّ هذا النوع من الإيقاع العنصر الآخر من العناصر المشكّلة للبنية الإيقاعية في النص الشعري، وهناك عناصر لغوية تتعاضد فيما بينها لتشكّل الإيقاع الشعري، ولذا؛ فالإيقاع الشعريّ

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٧٤.
٢. نجلا: استلا.
٣. غول: مهلكة، تعتقي: تحبس، تعوق.

لا يقوم على عنصري الوزن والقافية وحسب، بل إن ثمة عناصر أخرى تعضدهما فترسم تشكيلا إيقاعيا خفيّا بين ثنايا النص من خلال بنيته الداخليّة، فالوزن والقافية ما هما إلا مظهران من مظاهر التشكيل الإيقاعي في الشعر، يكشفان عن جانب من جوانب البنية الصوتيّة الإيقاعيّة فيه، أمّا الجوانب الداخليّة في الإيقاع فإنّما تتشكّل من تعاضد المكونات الأساسية للغة الشعرية بعضها ببعض، وهو أمر مرهون بمقدرة الشاعر وموهبته في النظم وتأليف الجمل والعبارات، واختيار الأصوات والألفاظ وتأليفها معا في قالب يلامس الذائقة الجمالية للمتلقي، فيُحدث الأثر المنشود في وجدانه.

وعليه؛ فإن الإيقاع الداخليّ هو عبارة عن نغم موسيقي نابع من اختيارات الشاعر فيما عدا الوزن والقافية، وهو ذلك الإيقاع الذي يستشعره المتلقي من خلال ما يحرّكه فيه من مشاعر وأحاسيس، وذلك عبر انسجام الإيقاع الخاص بكل وحدة لغوية أولا – وهي ليست هنا التفعيلة العروضية-، وبالجرس الخاص بالحروف والأصوات المستعملة في البيت الواحد أو القصيدة ثانيا، وهذا يؤدّي بدوره إلى إيقاع موسيقي في بنية أكبر من بنية الصوت، تتمثل في الكلمات المستعملة وما ينتج عن اجتماعها وتعاضدها من جرس موسيقي في تتابع الأبيات، سواء أكان ذلك في قصيدة ما أم في مقطع من قصيدة.

ثمّ إن الإيقاع الداخليّ هو واحد من تقنيات الكشف عن أسلوب الشاعر، وتحديد منهجه في اختياراته، فهو لا يقوم على مجرّد التلاعب بالأصوات والمقاطع والكلمات وتأليفها، وإنما يرتبط ارتباطا وثيقا بتجربة الشاعر فيعكس شخصيته، فيأتي الإيقاع محمّلا بدفقات شعورية وجدانية سعى إليها الشاعرقاصدا، فنظمها على النحو الذي أراد.

ولعل الباحث لا يُفارق الصواب إن اجتهد في القول إن الإيقاع الداخلي هو مجموع تلك الأصوات المجتمعة المتآلفة الذي ينتج عن تآلفها هذا نغمة إيقاعية، فتحدث ذبذبة موسيقية داخل النصّ الشعريّ على مستوى البيت، أو المقطّعة، أو القصيدة، فتعبّر بطريقة أو بأخرى عن حالة الشاعر النفسية، إذ إن الشاعر كان معتمدا على السماع الحي في بث شعره وتداوله بين الناس، وهذا ساعد على تحقيق سمات الجهارة، والفصاحة، والإيقاع، فموسيقى الشعر هي ما تثير الإعجاب وتحقق المتعة التي تحدث عند سماع شعر من لغة غير معروفة[1].

[1] . انظر: كوهين، جون(١٩٨٦)، بنية اللغة الشعرية، (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ٣٧.

فالصوت يحمل بين ثناياه طاقة ذات بعد إيحائيّ جماليّ، سواء أكان منفردا أم من خلال اجتماعه في التركيب مع غيره من الأصوات، لينشأ من خلالها معانٍ لها دلالاتها في النصّ الشعريّ، وفي هذا يقول الجاحظ: " الصوت هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف "(١).

وقد استطاعت هذه الدراسة لديوان عديّ بن الرِّقاع العامليّ الوقوف على بعض الظواهر الأسلوبيّة المشكّلة لبنية الإيقاع الداخلي في شعره، وقد جاءت على النحو الآتي:

أولا: التّكرار:

يُعدُّ التكرار من الظواهر الأسلوبيّة التي عُني بها النقاد قديما وحديثا، فقد كانت عناية علمائنا الأوائل بدراسة لغة القرآن هي الدافع الأوّل للنظر في هذه الظاهرة، آخذين بعين الاعتبار أن ظاهرة التكرار لم تكن لتوجد في القرآن الكريم عبثا دون دواع دلاليّة جعلت منه - أي التكرار - ذا حضور مهم في النص القرآنيّ.

والتكرار في اللغة يعني: " الكرّ: الحبل الغليظ، وهو حبل يصعد به على النخل...، والكرّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار"(٢)، وفي الصّحاح: " الكرّ: الرجوع، يقال: كرّه، وكرّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدّى.... وكرّرت الشيء تكريرا وتكرارا"(٣).

أما التكرار في الاصطلاح، فقد نظر علماء العربية الأوائل إلى ظاهرة التكرار من وجهات نظر متعددة، فمنهم من عدّه قسمًا واحدًا، ومنهم من عدّه على أقسام متعددة؛ وذلك بالنظر لحصوله في اللفظ أو في المعنى، فابن الأثير يرى أن التكرار يحصل في إعادة اللفظ للدلالة على معنى

---

١. الجاحظ، البيان والتبيين، ص ٦١.
٢. الفراهيدي، الخليل بن أحمد(ت١٧٠هـ)، كتاب العين، مرتبا على حروف المعجم، (تحقيق عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلّمية، لبنان، ٢٠٠٢، مادة (ك.ر.ر).
٣. الجوهري، أبو نصر اسماعيل بن حماد(ت٣٩٣هـ)، تاج اللغة وصحاح العربية، (تحقيق أحمد عبد الغفور عطار)، ط٤، دار العلّم للملايين، لبنان، ١٩٩٠، مادة (ك.ر.ر).

واحد[١]، غير أن ابن أبي الأصبع يحصر التكرار في قسم واحد هو تكرار اللفظ والمعنى معا بغرض التأكيد، أو المدح، أو الذم .... [٢].

وقد قسّم ابن الأثير الحلبي التكرار إلى قسمين: ما كان في اللفظ والمعنى، والثاني ما كان في المعنى دون اللفظ، فمن الأوّل قولك: أسرع أسرعْ، ومن الثاني قولك: أطعني ولا تعصني[٣]، وكذلك جعله ابن رشيق في قسمين، فيقول: " وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ جميعا فذلك الخذلان بعينه"[٤]، ورأي ابن رشيق هذا يظهر فيه إدراك لوظيفة التكرار وقيمته البلاغية، وكيف أنه ذو وجهين: أحدهما حسن، والآخر قبيح؛ وهو تكرار الألفاظ.

وبناء على ما تقدّم يخلص الباحث إلى أن التكرار يكون في أحد أمرين، أما الأول؛ فتكرار في الألفاظ دون المعاني، وأما الثاني؛ فتكرار للفظ والمعنى معا، وعليه؛ فإن التكرار من الظواهر اللغوية التي تظهر على المستوى السطحي للبنية اللغوية للنصوص، إلا أن هذا لا ينفي ارتباطه العميق بشبكة العلاقات التي تنتظم من خلالها البنى النصية المتعددة في النص ذاته، ولهذا كان للتكرار فوائد عدة؛ منها ما هو مرتبط بالدلالة على الموضوع ذاته، ومنها ما له أثره الواضح في التشكيل الموسيقي للنصّ، بل إن الدراسات النفسية للأدب تربط ما بين التكرار وبين المبدع نفسه؛ لأنّ المبدع عندما يلجأ إلى هذه التقنية الأسلوبيّة إنما يلحّ على جهة هامة في عبارته التي يرسلها أمام المتلقي، فيُظهر عنايته بها دون سواها، بل إنه يركز على نقطة حسّاسة في عبارته فيكشف عن اهتمامه بها[٥].

كما أن للتكرار وظيفة ذات ارتباط بالمعنى الذي يريده الشاعر، فله قيمة جمالية أيضا، تتباين من شاعر لآخر في درجته وطريقته ليرسم بذلك ملامح أسلوبية ذات جرس إيقاعيّ فيحدث حركة تناغمية في النص ذاته، فالتكرار من البواعث النفسيّة التي يهيّئها الشاعر بنغمة تأخذ المتلقين بموسيقاها، ولعلّ سبب تعلق الشعراء بهذه التقنية الأسلوبيّة راجع لأمر يحسّه الشاعر في ترجيع

---

[١] .انظر: ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزري (ت٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة)، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣، ٢:٣٤٥.

[٢] .انظر: ابن أبي الأصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر (ت٦٥٤هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، (تحقيق حفني محمد شرف)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ص ٣٧٥.

[٣] . انظر: ابن الأثير الحلبي، عماد الدين اسماعيل بن تاج الدين أحمد الشافعي(ت٨٣٧هـ)، جوهر الكنز، (تحقيق محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت، ص ٢٥٧.

[٤] .انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢: ٧٣.

[٥] . الملائكة، نازك(١٩٦٧)، قضايا الشعر المعاصر، ط٣، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ص ٢٤٢.

اللفظ ذاته، وما يحدثه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، فتثير في نفسه ضربا من مشاعر الحنين، أوالاستغراب، أو التأسي.

وقد جاء التكرار عند عديّ بن الرِّقاع وفق ما يأتي:

تكرار الصوت:

يقوم بناء اللغة الشعريّة في أساسه على الأصوات التي من خلالها تنشأ التشكيلات الصوتيّة النابعة من تكرار بنيات صوتيّة معينة تبعا لتوجّه الشاعر أسلوبيا عبر إحساسه بقيم الصوت الإيحائية، ودرايته بالطاقات التعبيرية للأصوات، فيلجأ عند بناء قصائده إلى تكرار وحدات صوتية معينة تمد قصيدته بطاقة تعبيرية.

ومن هذه الأصوات التي ظهر أن الشاعر يكررها فيصبح لها أثرها البارز في التشكيل الموسيقي لإيقاع النص صوت الدال في قوله[١]:

عَرَفَ الدِّيارَ توهُّما فاعْتادها ... منْ بعْدِ ما شَمِلَ البِلى أبْلادَها[٢]

إلا رواسيَ كلّهُنَّ قد اصْطلى ... حمراءَ أشعَلَ أهلُها إيقادَها[٣]

كانتْ رواحِلَ للقدورِ فعُرِّيتْ ... منْهُنَّ واسْتَلبَ الزَّمانُ رمادها

بِشُبيْكَةِ الحَوَرِ التي غرْبيُّها ... فقدَتْ رُسومُ حِياضِهِ ورَّادَها[٤]

وتنكّرَتْ كلَّ التنكُّرِ بعْدَنا ... والأرضُ تعرِفُ تلْعها وجَمادَها[٥]

فقد تكرر صوت الدال في هذه المقطّعة اثنتا عشرة مرة، وهو صوت مجهور شديد الجهر، يتكون باندفاع الهواء مارّا بالحنجرة فيحرّك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس فترة قصيرة جدا لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٨٢-٨٣.

٢. اعتادها: أتاها مرة بعد مرة، شمل: عمَّ، الأبلاد: الآثار، واحدها: بلْد.

٣. الرواسي يريد الأثافي، حمراء: النار.

٤. شبيكة: تصغير شبكة، وهو مكان كثير الآبار، يقرب بعضها من بعض وتكون قريبة القعور، والحَوَر، بفتح الواو: نبت؛ عن كراع ولم يُحَلِّه.

٥. تنكرت: تغريت، التلعة: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي، جمادها: الجمَد بالتحريك: الماء الجامد.

التقاء محكما، حتى إذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سُمِعَ صوت انفجاري هو صوت الدال[١]، وقد جاء تكرار الدال في هذه المقطّعة بحكمه رويّا أولا، ثم جاء في قاع الأبيات، فصبغ الإيقاع الداخلي للأبيات بموسيقى تمتاز بالصخب والارتفاع لشدة الانفجار في نطقه، فالتقى هذا الإيقاع المفعم بالحركة مع حالة الحنق والغضب التي تملأ نفس الشاعر الذي يمر بالديار فما عاد يعرفها بسبب التبدل الذي أصابها، فهو لا يستطيع التعرّف عليها إلا بعد جهد ليس باليسير؛ فمعالمها زالت، ولم يتبقّ من آثارها غير بعض الحجارة - الأثافي - التي راح السواد يعلوها بعد أن أخمدت نيرانها، وكأن الشاعر يعلن عن حالة الحنق هذه التي تنتاب نفسه، فهو يرى الفناء الذي أصاب الديار هو صورة أخرى لمصيره المحتوم.

كما ساهم تكرار الدال في تشكيل هذه الحالة التي بات الشاعر يعاني منها، فورد في كلمات تدل على حالة التبدّل التي أصابت المكان ومن سكن فيه، فـ (الديار) أصبحت (أبلادا) بعد أن كانت مأهولة بالسكان، وكذلك أصبح صوت الدّال يعبّر عن العلاقات المتقابلة في النص فـ (إيقادها) تقابل (رمادها) لأن النار بعد أن كانت مشتعلة لتدل على الحياة في هذ المكان، أصبحت رمادا يدل على الخراب والفناء الذي فيه؛ بعد رحيل أهله عنه، وكذلك التقابل بين (ورّادها) و (فقدت) فهي تعكس الحالة التي آل إليها المكان، فبعد أن كان ورّاده كثيرين أصبح الجميع مفقودين، فانفجارية الدال المتكررة في المقطع ساهمت في خلق جو من الصراخ داخل الأبيات، صراخ على المفقودين في المكان، وهو صراخ من حتمية الفناء والزوال.

غير أن صورة التشكيل الموسيقيّ في هذه المقطّعة تكتمل من خلال تعاضد تكرار صوت الدال مع صوت الراء، فالراء صوت مكرر؛ " لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها، كأنما يطرق طرف اللسان بحافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا "[٢]، فتتعاضد الرّاء بصفات الطرق والتكرار التي يمتاز بها مع الدال ليخلق حالة من التوتر والقلق من خلال (عرف، الدّيار، رواسي، حمراء، رواحل، قدور، عرّيت، رمادها، الحَوَر، رسوم، ورّادها، تنكّرت، تنكّر، الأرض، تعرف)، فحضور الراء يبدو أكثر من الدال من الناحية الكمية، إلا أن هذا الحضور لا تتضح دلالته إلا من خلال التآزر مع صوت الانفجار في الدّال، فهذه الآهات التي يعبر عنها الشاعر تتمثل في الصور التكرارية التي ينطق بها، ليتم التشكيل الإيقاعي للمقطّعة بهما.

---

١ . أنيس، إبراهيم(١٩٦١)، الأصوات اللغوية، ط٣، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٦.
٢ . المصدر نفسه، ص٥٥.

وقد تكرر صوت الراء في مقطوعة أخرى عند الشاعر في قوله[١]:

أَهَـمٌّ سَـرى أمْ عـادَ للعـيْنِ عـائِرُ ... أمْ انتابَنـا مـنْ آخـرِ اللّيْـلِ زائـرُ[٢]

ونحْنُ بِـأرْضٍ قلَّ ما يجْشُمُ السُّرى ... بهـا العرَبيَّـاتُ الحِسـانُ الحَرائـرُ[٣]

كثيـرٌ بهـا الأعـداءُ يحصُـرُ دونَهـا ... بَريـدُ الأميـرِ المسـتَحثُّ المُثـابِرُ[٤]

فبـتُّ أُلهّـى فـي المنـامِ كمـا أرى ... وفي الشّيبِ عن بعضِ البطالةِ زاجِرُ[٥]

بِســاجِيَةِ العينـينِ خَـوْدٍ يَلَــذُّها ... إذا أطْرَقَ اللّيلُ الضّجيعُ المباشِرُ[٦]

كــأنّ ثناياهــا بنــاتُ سَــحابَةٍ ... حداهُنَّ شؤبوبٌ من الغيْثِ باكِرُ[٧]

فهُــنَّ معــا أو إقْحُــوانٌ بروْضَــةٍ ... تعاوَرَهـا يـومين طـلٌ ومـاطِرُ[٨]

فقلـتُ لهـا كيـفَ اهتـديْتِ ودونَنـا ... دَلُـوكٌ وإشْـرافُ الجبـالِ القـواهِرُ[٩]

فقد تكرر صوت الراء في هذه المقطّعة ثلاثا وعشرين مرة؛ ممّا أضفى على الحركة الداخلية للإيقاع نوعا من الحركة الدؤوبة المستمرة لتتناسب مع الوصف الذي يقدمه الشاعر، فتكرار صوت الراء هنا يقدّم نوعا من التوافق بين الصورة الصوتية المنبعثة من الأبيات ذاتها، وبين الصورة المرئية للأحداث التي يغلب عليها الترجيح والتكرار، وهو " حذو لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، كما قال ابن جني، فليس هناك أي حرف في الدنيا يستطيع صوته أن يؤدي بعض هذه الوظائف، فهو من المقومات الأساسية للغة العربية"[١٠].

وقد جاء تكرار صوت الراء متناسبا مع ما يريد الشاعر التعبير عنه، فهو يصف زيارة طيف صاحبته له ليلا عندما كان يرابط في أحد الثغور، فيذكر أنها تزوره في ذلك الوقت المتأخر، وراح يصف طبيعة المناطق التي يرابط فيها، وكيف أن الأعداء كانوا يحيطون بها، ويقطعون الطريق

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص١٩٧-١٩٨.
٢. سرى: سار ليلا، العائر والعوار وجع في العين كالقذى من الرمد، انتابنا: قصد إلينا.
٣. يجشم: جَشِمَ الأَمْرَ، بالكسر، تَكَلَّفَه على مشقة.
٤. المستحث: المسرع في السير، المثابر: المواظب، المواظب على الأمر.
٥. ألهّي: أسلي، زاجر: مانع.
٦. ساجية العينين: عينٌ ساجيةٌ: فاتِرَةُ النظر، يَعْتَري الحُسْنَ في النساء، الخَوْدُ: الفتاة الحسنة الخَلق الشابة، الضَّجِيعُ : المُضَاجعُ ، مَنْ يتقاسم الفِراشَ مع آخر ، رفيق الفراش.
٧. ثناياها: الثَّنِيَّة: إحدى الأسنان الأربع التي مقدَّم الفم ، ثنتان من فوق وثنتان من تحت، بنات سحابة: يعني البَرَد، حداهن: ساقهن، الشؤبوب: الدفقة من المطر.
٨. الأقحوان: الجمع: أقاحِيُّ، وأقاحٍ، وهو نَبَاتٌ مِنَ الفَصِيلَةِ الْمُرَكَّبَةِ ، لَهُ زَهْرٌ أَبْيَضُ وَرَحيقٌ أصْفَرُ ، ذُو رَائِحَةٍ عَطِرَةٍ ، تَحْمِلُ رُؤُوسُ أَغْصَانِهِ زُهُورَهُ ، يَنْبُتُ بَرِّيّاً وَيَكْثُرُ فِي الْمُرُوجِ ، وَيُزْرَعُ لِنَوْرِهِ، تعاورها: أصابها ذا بعد ذا، الطل: الندى.
٩. دلوك: بليدة من نواحي حلب بالعواصم كانت بها وقعة لأبي فراس الحمداني مع الروم، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان،٢: ٤٦١، وأشرافها: أعاليها، والقواهر: العوالي، أي تقهر من يصعدها.
١٠. عباس، حسن(١٩٩٨)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، رأيه فيما قاله ابن جني، ص ٣٧.

على كل من أراد الوصول إليها، وعلى الرغم من هذه المعاناة يصل طيف المحبوبة فيتخطى تلك الأهوال، ثم يشرع الشاعر بوصفها بهذه الأوصاف الجميلة، فتكرار صوت الراء راح يرتبط بالحركة الداخلية في النص، بل إن التكرار يساعد على تصوّر المشهد، فالشاعر محاصر يحيط به الأعداء من كل جانب، والطريق مقطوعة، ولكن طيف المحبوبة يصل، بل إنه يقع في حيرة من أمره؛ أهذا وهم يتوهمه؟ أم مرض أصاب عينيه؟ أم أنها زارته فعلا؟ فهي أرجحة كان الشاعر ضحيتها لعلمه بصعوبة وصولها إليه، ولعلّ الشاعر كان مدركًا لما في صوت الراء من قدرة على تحويل الصورة إلى صورة مرئية فعمد إلى تكثيفه في هذه المقطّعة.

ومن مظاهر التكرار عند ابن الرِّقاع في ديوانه، تكرار أصوات المد، ومن المعروف أن أصوات المد تحتاج زمنا أطول من الأصوات الأخرى عند النطق بها، فهي تحمل في داخلها طاقة فائقة على تشكيل الإيقاع الموسيقي الداخلي بما تبثّه في النص من تلوين موسيقي يمنح المتلقي ألحانا وأنغاما مختلفة، وتأثيرات نفسية متنوعة، وكأنها تعمل على تحقيق الانسجام بين الموسيقى و الحالة النفسية الشعوريّة.

وقد كان لهذه الظاهرة الأسلوبيّة حضور لافت عند ابن الرِّقاع، فاتسمت العديد من لوحاته بكثافة أصوات المد فيها، لا سيّما اللوحات التي تحمل معاني الحب والشجن، يقول[١]:

وَلَـرُبَّ واضِحَةِ الجَبينِ خَريدَةٍ … بيضاءَ قدْ ضربتْ بها أوْتادَها[٢]

تصطادُ بهْجَتُها المُعَلَّلَ بالصِّبا … عَرَضا فتُقْصِدُهُ ولن يصطادَها[٣]

كالظّبيةِ البكْرِ الفريدةِ ترْتَعي … منْ أرْضِها قَفَراتِها وعِهادَها[٤]

فقد تكررت حروف المد في هذه المقطعة ثلاث عشرة مرة، وغلب عليها المد بالألف، إذ كان حضوره مكثفا ليتناسب مع المعاني الرقيقة التي يتناولها الشاعر، ويُشيع المد بالألف إيقاعا حزينا بعض الشيء في الأبيات؛ لأن المرأة التي يتحدث عنها لا تمكّنه من استمالتها واجتذاب قلبها، ولا تمنّيه بمحبتها.

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص٨٣.

[٢] . واضحة الجبين: بيضاء، الخريدة: الحيية، والتخرد: الحياء، و أوتادها: أَوتادُ الفَمِ: أَسنانه على التشبيه.

[٣] . بهجتها: حسنها، عرضا: من غير قصد، ويقال: رماه فأقصده وأقصعه وأدعصه وأصماه إذا قتله على المكان.

[٤] . البكر: التي ولدت بطنا، الفريدة: أي انفردت عن سربها وخذلت صواحبها وأقامت على ولدها، ترتعي: تأكل بنفسها، قفرات: الأرض الخلاء، ليس بها زرع ولا ماء ولا بشر، العهاد: جمع عهدة وهو أول ما يقع من المطر، يقال: أصابنا المطر على عهاد كانت قبله، وهي أرض معهودة.

ويظهر الحضور المكثف لأصوات المد في مقطّعة أخرى من القصيدة ذاتها، مشبعا بمعاني الحسرة، والألم، ومرارة البعد والفراق في قوله[١]:

بانــتْ ســعادُ وأخلفــتْ ميعادَهــا ... وتباعَـدَتْ منّــا لتمْنَــعَ زادَهــا[٢]

إنّــي إذا مـــا لــمْ تصــلْني خُلّتــي ... وتباعَـدَتْ عنّـي اغْتَفـرْتُ بِعادَهـا[٣]

فالشاعر يستخدم المد بالألف ليحمّله هذه الآهات الناجمة عن ألم الفراق والبعاد، وصوت المد جاء واضحا لافتا للانتباه، حتى يشعر المتلقي بالحالة التي يعاني منها، بل ليشاركه فيها أيضا.

وثمة تقنية أسلوبية أخرى يلحّ عليها الشاعر، أساسها تكرار لأصوات معينة من خلال اختياره لكلمات تقوم بنيتها الصرفية على التكرار، ففي مدحه للوليد بن عبد الملك يقول[٤]:

أغــرٌّ أرْوَعُ بُهْلــولٌ أخــو ثقــةٍ ... حُلاحِلٌ مـن ثَـراهُ اللّـينُ والكـرَمُ[٥]

فالشاعر يستخدم في هذا البيت كلمتين تقوم بنيتهما الصرفية على تكرار أصوات معينة وهما (بهلول) و (حُلاحل) فتكرار اللام – وهو من أكثر الأصوات الساكنة وضوحا- يحدث جرسا موسيقيا في البيت بفعل التكرار، ولعلّ هذا التكرار لصوت اللام من خلال كلمات يتكرر فيها هو تكرار مقصود من الشاعر الذي يعي أن صوت اللام يحقق له الوضوح السمعي لاسيما أنه يمدح الخليفة.

وقد شاعت هذه الظاهرة عند الشاعر بكثرة في قصائده، فلا تكاد معظم قصائده تخلو من كلمة واحدة على الأقل تقوم بنيتها الصرفية على مثل هذا النوع من التكرار، فيقول في موضع آخر[٦]:

---

[١] .العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٨٦-٨٧.
[٢] .تقول: أخلفته إذا لم تقف له على وعد، زادها : أي ما تمنعه من حديث ونظر.
[٣] . الخلّة: الصديق والصداقة، اغتفرت: احتملت، بعادها.
[٤] . المصدر نفسه، ص ١١٩.
[٥] . الأغر: الواسع الجبهة الأبيض، الأروع: الجميل الذي يروعك إذا رأيته، البهلول: البسام الضحاك، الحلاحل: الركين الرزين والجمع حَلاحِل، من ثراه: أي من شيمته وطبعه، وأصل الثر: التراب الندي.
[٦] . المصدر نفسه، ص ١٢٨.

لِمَـنْ رسْـمُ دارٍ كالكتـابِ المُنمْـنَمِ ... بمُنْعَـرجِ الـوادي فُوَيْـقَ المُهَـزّمِ[١]
سـمعْنَ بغيْـثٍ رابـعٍ فتَبعْنَـهُ ... علـى كـلِّ مَـوَّارِ المِـلاطِ عَثَمْـثَمِ[٢]

فهذه الكلمات ذات الأصوات المكررة (منمنم)، و(عثمثم) لها وقعها على البنية الإيقاعية الداخلية في الأبيات من خلال هذا التكرار في الأصوات، فتكرار الميم والنون في (منمنم) بما فيه من غنة صوتية يشيع إيقاعا حزينا لأن الديار أصبحت دارسة خالية من أهلها.

تكرار الكلمة:

اهتم النقاد قديما وحديثا بالقيمة الإيقاعية للكلمة، كما بيّنوا مدى " إلحاحهم على الملاءمة بين الألفاظ في السياق صوتيا ودلاليا طلبا للإيقاع الجميل الذي يقتضيه النَّفَس" [٣]، فتكرار الكلمات بما تشتمل عليه من قيمة إيقاعية لها أثرها في المتلقي، كما أن هذه الكلمة المكررة لربما تكون المدخل إلى عالم الشاعر، أو لعلّها تكون الكلمة المفتاح التي يمكن من خلالها الدخول إلى عالم النص الشعري.

وقد أطلقت نازك الملائكة على هذا النوع من التكرار بـ " التكرار البسيط"[٤]، وهو نوع من التكرار ما وجد في النصّ إلا ليحقق غاية دلالية بالغة الأهمية، فالشاعر عندما يلجأ إلى هذه التقنية إنما يعيد صياغة شيء من الصور، أو أنه يعمد إلى تكثيف الدلالة الإيحائية للنص الشعري ذاته.

وقد وجد الباحث من خلال استقصائه ديوان شعر عديّ بن الرِّقاع أن الشاعر يعمد إلى مثل هذا النوع من التكرار في نظم أشعاره؛ ليخلق جوا من الإيقاع الداخلي الذي ينغمس مع المعنى المراد التعبير عنه، بما ينتج عن التكرار من طاقة إيحائية لها وقعها في نفس المتلقي، فراح يستخدم هذه التقنية للتعبير عن أغراض متعددة.

---

[١] . الرسم: الأثر بلا شخص المنمنم: المحسن الموشى، منعرج الوادي: منعطفه، المهزم: موضع.
[٢] . رابع: من الربيع، قال أبو العباس: ولم أسمع برابع إلا في هذا البيت، موار: والبعير يَمُورُ عضداه إذا تَردّدا في عَرْضِ جنبه؛ المِلاط: الجنب، والعثمثم: الكثير اللحم.
[٣] .هني، عبد القادر(١٩٩٩)، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ٢٤٩.
[٤] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦١.

ففي معرض تباهيه وفخره بقبيلته واعتداده بها، يقول معتمدا على تكرار الكلمات[1]:

وَنحْـنُ جَنينـا الْخيْـلَ سـتينَ ليلَـةً — يُنازِعْنَ في السّيْرِ المطيَّ المُخَزّمـا[2]

وَنحْـنُ فَكَكْنـا لامـرِئِ القـيْسِ خالَـهُ — فلـمْ نسْـتَثِبْهُ مـذْ فككنـاهُ دِرْهَمـا[3]

وَنَحْـنُ دَفَعْنـا عـن أُنيـفٍ ورهْطِـهِ — بأرماحِنـا يوْمًـا مـن الـدّهْرِ مُعْظما

فككْنـا بنـي بكْـرٍ وقـد شـدَّ دونهـم — أبـو كَـرِبٍ غـلّاً وأزهَـمَ مُحكمـا

وَنحْـنُ فَكَكْنـا عـنْ عـديّ بـنِ حـاتِمٍ — أخـي طيِّـئِ الأجيـالِ غـلّاً مُحرَّمـا

فالشاعر في هذه الأبيات التي يفاخر فيها بمآثر قبيلته يعتمد بشكل واضح على تكرار كلمتي (نحن) و (فككنا)، فهاتان الكلمتان تعدان مفتاحا لهذه المقطّعة، فنبرة الأنا الجمعية ونغمتها تسيطر على الأبيات بشكل لافت؛ لتعلي من شأن القبيلة في كل محطة من تاريخها، فالشاعر يلجأ إلى استخدام ضمير المتكلم الدال على الجماعة (نحن) ثم يعقبه مباشرة بفعل دال على عِظَم القبيلة وعلوّ شأنها، فمرة يستخدم (نحن جنينا)، ثم (نحن فككنا) ويكررها مرتين، ثم (نحن دفعنا)، ويأتي بالفعل (فككنا) دون أن يسبقه ضمير الجماعة (نحن) وكأن الشاعر أيقن أن المتلقي بات معلوما عنده أن الذين قاموا بالفعل هم أنفسهم الذين قاموا بكل الأفعال السابقة، كما أن هذا التكرار المكثف لهاتين الكلمتين في هذه المقطّعة يُعطي الأبيات نغمة راقصة تتناسب مع حالة الفخر التي تدور الأبيات في فلكها، وهو أمر يتلاءم بدوره مع وزن البحر المتدارك الذي نظمت عليه هذه الأبيات بما فيه من حركة إيقاعية تشير إلى التراتبية في الأفعال، وكأن التكرار يخلق نغمة تتردد بثبات في الأبيات فتعمد إلى ترتيب أفعال القبيلة ترتيبا إيقاعيا تناغميا.

وممّا كان لتكرار الكلمات أثره في شعر ابن الرِّقاع قوله[4]:

لَبِئْسَـتِ العـيْنُ عـيْنٌ بـتَّ أتْبَعُهـا — إذا ادْلهـمَّ سـوادُ اللّيْـلِ فـاعتكَرا[5]

تغْشـى الخبـازَ وفيـه حولـه سَـعَةٌ — وخيْبـةُ العـينِ ألّا تُبصـرَ الغَـدَرا[6]

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٩٤.
[2] . المخزما: الطّيْرُ والنّعامُ ؛ لأَنَّ وَتَراتِ أنوفها كلّها مثقوبة.
[3] . نستثبه: نسترجع منه مالا.
[4] . المصدر نفسه، ص ١٩٠.
[5] . ادلهمّ: اشتد سواده، اعتكر: رجع أي حتى كأنه مردود.
[6] . تغشى:غَشَّيْت الشيءَ تَغْشِية إذا غَطَّيْته، الخباز: اللّين من الأرض فيه حجرة الجرذان واليرابيع، والغدر: مكان كثير الحجارة.

فالشاعر يكرر كلمة (العين) في هذين البيتين ثلاث مرات، وكأنه يريد أن يحمّلها مسؤولية الحادث الذي وقع له فكسر رجله، وبتكرار هذه الكلمة يجد الباحث أن ثمة بُعدا صوتيا ذا دلالية إيقاعية يمتد في البيتين، وهو إيقاع يوحي بالغضب والحزن والتأسّي معا، فغنة النون في نهاية كلمة العين تلتقي مع البؤس في مطلع البيت الأول، ومع الخيبة في عجز البيت الثاني، مما يمنحُ إيقاع البيتين ايقاعا خافتا يتناسب مع مصاب الشاعر، ثم يعود الشاعر للتكرار مرة أخرى في القصيدة ذاتها في قوله[١]:

لَقَــدْ تباشَــر أعْــدائي بمـــا لَقِيَــتْ	**رِجْلي وكم من كريمٍ سيِّدٍ عَثَرا[٢]**
رِجْلي التي كنتُ أرقى في الرّكابِ بها	**فأستقلُّ وأرضى خطوها اليسَرا[٣]**
ليْت الذّي مسّ رِجْلي كان عارِضةً	**بحيْثُ يَنْبُتُ منّي الحاجِبُ الشَّعَرا[٤]**

فالشاعر يكرر كلمة (رجل) ثلاث مرات ليصرّح بالسبب الذي أحزنه، وجعله يبدو في هذه الحالة من الضعف، حتى أنه راح يتمنى لو أنه شجّ في وجهه عوضا عن رجله، فكلمة (رِجل) في هذه الأبيات كلمة مركزية؛ ترتكز عليها المعاني الأخرى، ولعلّ حالتي الانكسار اللتين يعاني منهما الشاعر انعكستا بدورهما على إيقاع الأبيات الذي يغلب عليه الهدوء والبطء حاله حال الشاعر.

ثانيا: التجنيس :

يُعدُّ التجنيس واحدا من التقنيات الأسلوبيّة التي يلجأ إليها الشاعر من أجل تلوين الإيقاع الداخلي في النص الشعري؛ وذلك من خلال شبكة العلاقات الصوتيّة التي بدورها تقدم تأثيرًا موسيقيا في المتلقي، وإن كان التجنيس واحدا من أدوات الموسيقى الداخلية في القصيدة إلا أنه في حقيقته "انزياح لغوي ينزع إلى التماثل الصوتي للخروج على الرتابة والآلية للوزن، وينتج عنه قيمة جمالية"[٥].

وقد حاول الشعراء منذ العصر الجاهلي أن يوجدوا علائق جديدة في نصوصهم الشعرية عن طريق تكرير كلمات تتعالق فيما بينها مجازا فينتج عن ذلك "إيقاع داخليّ عن طريق التماثل

---

[١] . العاملي، ديوان شعر عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٩٠.
[٢] . عثر: سقط.
[٣] . أرقى: أصعد.
[٤] . يقول: يقول ليت الذي كان أصاب رجلي كان شجة في وجهي.
[٥] . الخطيب، أحمد مبارك(٢٠٠٩)، الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ص ١٥١.

الصوتي الذي يمكّن المبدع من الحصول على نغم موحد أو متقارب بفضل تكريره لبنى لفظية مختلفة معنى متجانسة أو قريبة من التجانس الصوتي"[١].

فالتجنيس يمثل ثنائية لفظية تتفق في البناء الصوتي، إلا أنها تختلف في البناء الدلالي، فهو ذو قيمة جمالية ترتبط باللفظ والمعنى على حد سواء، فلا بد للتجنيس أن يُراعى فيه جانب المعنى؛ لأن الاكتفاء بالجانب الصوتي لا يفي بالغرض، وقد علّق عبد القاهر الجرجاني على القيمة الجمالية للتجنيس بقوله: " لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن..... ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه، والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، حيث الألفاظ خدم للمعاني"[٢].

إذن، فالتجنيس يقوم على مفارقة الدال للمدلول، والأصل فيهما التطابق، لأنه يعمل على خلخلة تلك العلاقة القائمة بينهما، إلا أنه يوحي بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ويخفي بداخله اختلافا على مستوى الدلالة، فيحدث عند المتلقي أمرين: أحدهما: لذة موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده التجنيس ذاته، وثانيهما: دلاليّ؛ إذ يبحث عن المعنى الكامن وراء هذا التشابك الصوتي.

فتقنية التجنيس ليست سمة سطحية بقدر ما تشكّل ملمحا أسلوبيا له أهميته في إحداث إيقاعات داخلية، وهو من أضرب التكرار، يقوم أساسا على " تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إما تام إن اتفق فيه اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها، وإما غير تام، إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة "[٣] .

وقد شكّل التجنيس عند عديّ بن الرِّقاع العامليّ ظاهرة أسلوبية حفل بها شعره، فلوّنت موسيقاه الداخلية إيقاعاتٌ نابعة من هذا التكرار الصوتي؛ فأكسبتها العديد من الإشارات والمنبهات الأسلوبيّة، ومّما جاء عنده من جناس الاشتقاق قوله[٤]:

---

[١] . هني، عبد القادر، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص ٢٥٢.

[٢] . الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن(ت٤٧١هـ)، أسرار البلاغة، (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي)، مكتبة الإيمان، المنصورة، ٢٠٠١، ص٧٧.

[٣] . وهبة، مجدي، وكامل المهندس(١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ص ١٣٨.

[٤] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٦٨.

بانــتْ حُســيْنةُ وائتمّــتْ بمــنْ بانـــا ... واستحْدثتْ لكَ بعْدَ الوصلِ هِجرانـا[١]

ومـــا حســـيْنةُ إذ قامـــتْ تُودِّعُنـــا ... للبـيْنِ واعتقـدتْ شَـذْرا ومُرجانـا[٢]

فقد جاء جناس الاشتقاق بين الكلمات (بانت) و(بانا) و(البين) وهي صيغ متأرجحة بين الفعلية المسندة إلى ضمير المؤنثة الغائبة في الأولى، وضمير المذكر الغائب في الثانية، وبين المصدرية في الثالثة، والشاعر لجأ هنا إلى نوع من التوازن الصوتي، أو ما يمكن تسميته بـ "بذرة الإخصاب الصوتي "[٣] في كلمة ما، فقد عمد إلى استخدام ثلاث كلمات تتشكل من بنية صوتية واحدة ليحدث شيئا من التوازن الصوتي عبر الأبيات، لتسيطر هذه النغمة الإيقاعية الحزينة المشحونة بلوعة الفراق والبعد على جلّ الأبيات الشعريّة.

ومنه، قوله أيضا [٤]:

نأتْـــكَ حُسَـــيْنَة فـــيمنْ نـــأى ... وكانـــتْ نَواهـــا بهـــا تُسْـــعِفُ[٥]

فتكرار ثلاث كلمات من البينة الاشتقاقية ذاتها (نأتك)، و(نأى)، و(نواها) في بيت واحد، يجعل من دلالة البعد ذات حضور مكثف ولافت في البيت، وهذا التكرار أدى إلى تكثيف صوتي موسيقي في البيت ذاته يتناسب ودلالة الكلمات، إذ إن الغنّة الواقعة في صوت النون تسيطر على المشهد، وهي تحمل في طياتها أنين الشاعر الذي يعاني البعد والفراق.

ومنه أيضا[٦]:

يــأذى فيــنفَضُ نفْـضَ الغِـرِّ فَرْوَتَــهُ ... عنْ صفْحَتيْهِ وضاحي متْنِهِ البَللا[٧]

فقد ورد تجنيس الاشتقاق بين كلمة (ينفضُ) وهي فعل مضارع دال على الحركة، وبين المصدر الصريح (نفْضَ)، فشكّل تكرار الأصوات بين الكلمتين عن طريق التجنيس الاشتقاقي إيقاعا موسيقيا يوحي بالحركة بعد السكون، فغلبت الأصوات المجهورة على المهموسة لتوحي

---

١. ائتمت: أي صيرته إماما لها تفعل مثل فعله.
٢. الشَّذْر: قِطَعٌ من الذهب يُلْقَطُ من المعْدِن من غير إذابة الحجارة، المرجان: صغار اللؤلؤ.
٣. أبو حميدة، محمد صلاح زكي(٢٠٠٦)، دراسات في النقد الأدبي الحديث، سلسلة إبداعات فلسطينية، عدد ١٨، ص ٧١.
٤. العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢١٠.
٥. نأتك: ابتعدت عنك، تُسعف: تقرب.
٦. المصدر نفسه، ص ٧٨.
٧. يأذى: يتأذى، الغر: الذي لا تجربة له، صفحتاه: جانباه، ضاحي متنه: ما برز منه، يريد أنه يتأذى بالبلل الذي يصيبه فيتأذى منه.

بهذه الحركة المفاجئة التي أصابت صغير القطا بعد أن أصابه البلل، كما أن التجنيس الاشتقاقي في هذا البيت قد أعطى إلى جانب الإيقاع الدال على الحركة بعدا دلاليا عميقا، يجعل من حركة الانتفاض حركة رئيسة في هذا البيت.

وقد عمد الشاعر إلى الإكثار من هذا النوع من التجنيس، فمعظم قصائده لا تكاد تخلو منه، وربما كان يشير هذا الاختيار من قبل الشاعر إلى أنه كان يدرك قيمة هذا النوع من التجنيس في تشكيل المعنى الدلالي أولا، ومن ثم الإيقاع الصوتي الموسيقي ليمنح جملته الشعرية حيوية تجذب معها المتلقي .

أمّا النوع الثاني من أنواع التجنيس التي وردت في الديوان فكان التجنيس الناقص؛ إذ ورد بصورة كبيرة أيضا، إلا أنّ تواتره يقل عن التجنيس الاشتقاقي، وقد تنوعت استخدامات الشاعر لهذا النوع من التجنيس؛ ليستثمر ما فيه من طاقة إيقاعية جمالية ودلالية، فتارة يرد التجنيس الناقص في متن البيت ذاته في قوله[١]:

لـــمْ تـــزِدْكَ الـــدّارُ إلا طرَبــا والصِّـبا غيـرُ شَـبيهٍ بالصَّـوابِ[٢]

فـ (الصّبا) وهي من الصبوة تلتقي ببعض أصواتها مع الصواب، إلا أنها تختلف عنها في المعنى، بل إنها توحي بالمعنى المقابل لـ (الصواب)، ولعلّ تكرار صوت الصاد الصفيري المهموس مع صوت الباء الانفجاري وهما مختلفان في خصائصهما، يوحي بالعلاقة الضديّة القائمة بين (الصّبا) و(الصّواب)، وهذا هو حال الشاعر الذي يقارن نفسه أيام صباه، وأيام تقادمت الأيام عليه.

وقد ورد هذا النوع من التجنيس موزّعا بين بيتين، ومثال ذلك قوله[٣] :

ورمـــادُ نـــارٍ قـــدْ تَهيَّـــأ للبِلـــى فســـوادُ شـــامتِهِ كمـــتْنِ الْخَـــرْدَلِ
بعْـــدَ الســـوامِ وبعْـــدَ أبْنيـــةٍ بهـــا لا عَـــزَّ مِعْطـــاء الجزيـــلِ مُسَـــأّلِ[٤]

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي ، ص ٤١.
[٢] . الصبا والصبوة واحد، وتصابيت أي وقفت وفعلت ما يفعل الصبي، وصبا إليها: أي مال.
[٣] . المصدر نفسه ، ص٧٠.
[٤] . مسأل: أي يكثر الناس سؤاله، سام المال إذا رعى، سام المال يسومه إذا رعى، والمال: الإبل والغنم والخيل.

فالتجنيس الصوتي واقع بين (رماد) و (سواد) في البيت الأول، وبين (سواد) و (سوام) في البيت الثاني، فتآزر البينة الصوتية هاهنا يحدث إيقاعا يتنامى عبر تكرار وحدات صوتية معينة في تسلسل الأبيات، ومن هذا التجنيس ما جاء في القافية، ليتعاضد بذلك مع الإيقاع الخارجي للأبيات، يقول ابن الرِّقاع[١]:

تـــــركْنَ بهـــا مواقـــعَ باقيـــاتٍ	وَضَــعْنَ بـــهِ مجلّلَـــة عِجـــالا[٢]
أتـــتْ عَمْـــرا فلاقـــتْ مـــنْ نَـــداهُ	سِـــجالَ الخيـــر إنّ لـــه سِـــجالا[٣]
ألسْـــتَ إذا نُســـبتَ فتـــى قُـــريْشٍ	وأكْرَمَهـــــا وأفْضَـــــلَها رجــــالا

فالتجنيس الناقص في هذه المقطّعة يأتي في قافيتها في (عجالا) و (سجالا) و (رجالا)، وبذلك يكون تكرار الأصوات التي تشكل البنية الصوتية لهذه الكلمات له وقعه في موسيقى النص، وهو بذلك ينسجم مع القافية المطردة في الأبيات، وربما عمد الشاعر إلى مثل هذا النوع من تجنيس القوافي لحرصه الشديد على إحداث شيء من التنغيم الإيقاعي من فترة لأخرى في القصيدة؛ رغبة منه في إزاحة الملل عن المتلقي من خفوت الإيقاع، أو من وضوحه، أو كثرته في القصيدة، فالشاعر يعمل على إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ سمع المتلقي بعد تلقيه هزّة التجنيس في القافية، وذلك بعد فترة ركود غاب فيها التماثل الصوتي.

أمّا التجنيس التام فقد كان تواتره في الديوان قليلا إذا ما قورن بنوعي التجنيس الآخرين اللذين ذُكرا آنفا، ومما جاء عند ابن الرِّقاع من التجنيس التام قوله[٤]:

أتيْتُـــكَ ثـــمَّ عـــدْتُ فَعـــدْ بخيْـــرٍ	وخيْـرُ الخيْـرِ مـا يُجْـرَى عِـلالا[٥]

فكلمة (خير) تتكرر في هذا البيت ثلاث مرات، فهو تكثيف صوتي واضح يلفت الانتباه، إلا أن الشاعر استخدم الكلمات بدلالتين مختلفتين، فـ (خير) الأولى والثالثة هي خلاف الشر، أما خير الثانية فهي اسم تفضيل بمعنى أحسن.

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١١٢.
٢ . مجللة: يعني أولادها التي أجهضتهن مجللة في الأغراس، عجالا: أي أعجلت عن الوقت فكأنما عجلت هي.
٣ . الندى: السخاء، سجال: أصل السجل الدلو فيها ماء نصفها أو أكثر.
٤ . المصدر نفسه ، ص ١١٤.
٥ . العلّل: الشرب الثاني، والنهل: الشرب الأول.

وخلاصة القول في أسلوبية التجنيس عند ابن الرِّقاع، أنّ اختيارات الشاعر لها لم تكن على نسق واحد، فقد استخدم الشاعر ثلاثة أنواع منه، وقد جاء تجنيس الاشتقاق هو الأكثر تواترا في الديوان، ثم تلاه التجنيس الناقص، ثم التجنيس التام، كما يلاحظ أن عديّا كان يعمد إلى تشكيل استخدامه لهذه التقنية الأسلوبيّة، سواء استخدمها داخل البيت ذاته، أم على صعيد بيتين مختلفين، أم من خلال تجنيس القوافي مما أضاف إلى موسيقى شعره بعدا جماليا آخر يتعاضد بدوره مع عناصر التشكيل الموسيقي الإيقاعي الأخرى.

ثالثا: التدوير:

استخدم عديّ تقنية التدوير في أشعاره، والتدوير هو اشتراك شطري البيت الشعري في كلمة واحدة، أي " إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[١].

ويُعدُّ التدوير من التقنيات المهمة التي يستخدمها الشاعر لزيادة حركة موسيقى القصيدة، من خلال الاستمرار في الاندفاع الإيقاعي بدلا من الوقوف في نهاية الشطر الأول من البيت، وأكثر ما وقع من التدوير في شعر ابن الرِّقاع ما كان من البحر الخفيف، وفي هذا يقول ابن رشيق: " وأكثر ما يقع في عروض الخفيف. وهو حيث وقع من الأعاريض دليل قوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين "[٢]، ومن نماذج التدوير عند عديّ من البحر الخفيف قوله[٣]:

أخْبِـرِ الـنَّفْسَ إنّمـا النّـاسُ كالعيــ ـــدانِ مــن بـيْنِ نابـتٍ وهَشـيمِ[٤]

فهو يبيّن في هذا البيت نظرته إلى الناس، فهم غير متشابهين في أخلاقهم وأعمالهم، على الرغم من تشابه رسومهم، فالتفاوت بينهم أمر ثابت لا مناص منه، ولعلّ أسلوبية التدوير هنا تشير إلى رغبة الشاعر في الاستمرار وعدم التوقف، وكأنه يعيش حالة من التوتر يصاحبها حالة وجدانية

---

١ . الطرابلسي، محمد الهادي(١٩٨١)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ص ٨٥.
٢ . ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١:١٧٧.
٣ . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ١٣٧.
٤ . الهشيم: يابس كل كلأ.

فهو مدرك لها وواعٍ، فلو كان قد توقف في نهاية الشطر الأول لأدى ذلك لانقطاع الفكرة التي يريد قولها، وكأن القطع هنا قطع للحالة والفكرة قبل أن تكتمل.

ومن أمثلة التدوير عند الشاعر من البحر ذاته قوله أيضا[١]:

مُشِــقَ اللّحْــمُ عــن شــواهنَّ مَشــ ـــقَا فتعــالى واشــتدّتِ الأوتــارُ[٢]

فقد ورد هذا البيت في معرض رسمه لوحة يصف فيها الفرس وصفا دقيقا، ويذكر صفاته المتعددة، الأمر الذي فرض على الشاعر أن لا يتوقف في نهاية هذا الشطر، وإنما راح يتابع هذا الوصف في استرسال، وقد تكرر التدوير في هذه القصيدة ثلاث مرات ليؤكد قوة الدفعة الواجدانية عند الشاعر، فيقول[٣]:

فَعــلا الصّــلّبُ فاسْــتتبَّ إلــى حَيْــ ـــثَ تكـونُ الفرسـانُ منْــهُ الفقـارُ[٤]

ثم يقول أيضا[٥]:

عـــنْ لِســـانٍ كجثّـــةِ الـــوَرلِ الأ صْـفَرِ مــجَّ النّـدى عليْــهِ العَـرارُ[٦]

والملاحظ أن أسلوبية التدوير كانت حاضرة في هذه القصيدة بشكل لافت، فهي لا تقف عند كونها حالة شكلية وإنما تتعدى ذلك لترتبط بوجدانية الشاعر، واسترساله لحظة قول الشعر، وكأنه يرغب في خلق هذا التكامل الدلالي والإيقاعي متكئا على هذه الأسلوبيّة التي تمكّنه من إحداث هذا التكامل لتتناسب مع الزخم الشعري المتدفق، وما صاحبه من حركة إيقاعية متسارعة، فلم يستطع الشاعر التوقف إلا مع نهاية حدود القافية.

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي ، ص ١٨١.
[٢] . المَشْق جذب الشيء ليمتدَّ ويطول، شواهنّ: قوائمهن.
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٨٢.
[٤] . الصُّلْب: من الظَّهْر، وكُلُّ شيء من الظَّهْر فيه فَقَارٌ، استتب: تتابع، أراد تتابع الفقار إلى حيث يكون الفرسان منه، أي إلى مقعد الفارس، واستتب بمعنى استقام.
[٥] . المصدر نفسه، ص١٨٤.
[٦] . الوَرَلُ: دابَّةٌ على خِلقة الضَّبِّ إلاّ أَنه أَعظم منه، مجّ الندى: رماه من فمه، الأصفر، يريد أنه كثير اللعاب، فإذا كثر لعابه، فهو كذلك وإذا قلّ لعابه ابيض، والعرار: بهار البر.

وقد ورد استخدام الشاعر لهذه التقنية الأسلوبيّة في غير البحر الخفيف، فمن المتقارب يقول واصفا بيضة النّعام والظليم يحركها[١]:

مُجلّلـــــةٌ مـــــنْ بنـــــاتِ النّعـــــا مِ بيْضـــاءُ واضـــحةٌ تَلصِــفُ[٢]

فهو يصف حركة هذه البيضة التي راح يشبه المرأة بها، في بياضها ولمعانها، فجاء الإيقاع متناسبا مع هذه الحركة، إذ إن الشاعر لم يتوقف بعد الشطر الأول، وإنما استرسل في القول، وكأنه يرى هذه البيضة في حركتها فيتابعها دونما توقف.

ويقول في قصيدة أخرى متحدّثا عن حكمته، وتعقّله، وانصرافه عن لهو الشباب، ومتعه، وطيشه، ونزقه وهي على المتقارب [٣]:

وأقصَــرَ عنّـــي جُنـــونُ الشّـــبابِ بعْـــد غرانقــــهِ المُعْجِـــبِ[٤]

وعلى الرغم من قلّة استخدام تقنية التدوير عند الشاعر إلا أنه يأتي تعبيرا عن عدم الانقطاع، فالفكرة لديه متواصلة، لذلك جاء التعبير عن هذه الحالة بسمة أسلوبية تتوافق معها لتحدث هذه الحركة الإيقاعية التي تنساب عبر الأبيات فتكسبها رشاقة وحيوية.

رابعا: التصريع:

يُعدُّ التصريع من الظواهر الأسلوبيّة التي درج شعراء العربية على توظيفها في أشعارهم منذ القدم، والتصريع: " أن يكون آخر حرف المصراع الأول على شاكلة حرف المصراع الثاني في البيت"[٥]، وقد عدّ قدامة بن جعفر التصريع ميزة الشعراء الفحول والمجيدين لما له أثر جمالي في القصيدة، يقول في القوافي: " أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد التعبير مقطع

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢١١.
[٢] . مجللة: محركة، يحركها الظليم بجؤجؤه (عظام صدره) لتستوي في موضعها، تلصف: تبرق.
[٣] . المصدر نفسه، ص ٢٣٢.
[٤] . أقصر: تركه وهو قادر عليه، غرانقه: مفردها غرنوق وهو الأَبيض الشاب الناعم الجميل.
[٥] . اسماعيل، يوسف(٢٠٠٤)، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، ص ١١٨.

المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه"[١].

ولهذا؛ فإن التصريع من الظواهر الأسلوبيّة المستحبة إنْ لم تكن من المشروطة في نظم الشعر عند العرب، وقد جاء استخدام هذه الظاهرة الأسلوبيّة لافتا عند ابن الرِّقاع حيث ألحّ الشاعر عليها إلحاحا كبيرا، فبلغت نسبة القصائد التي جاء التصريع في مطلعها (٧٥%) من مجمل قصائد الديوان، وهو أمر يدل على احتذاء الشاعر بمنهج شعراء الجاهلية في النظم، كمل يدل أيضا على وعي الشاعر وإدراكه لأهمية هذه التقنية الأسلوبيّة في إضفاء سمة جمالية على القصيدة، على نحو قوله[٢]:

عَــرَفَ الــدّيارَ توهّمــا فاعتادَهــا   مــنْ بعْـدِ مـا شَـمِلَ البِلـى أبلادهـا

فقد جاء التصريع بين لفظتي (اعتادها) و (أبلادها) مما جعل من الموسيقى التي تنتظم أجزاء هذا البيت ذات وقع يطرب السامع فتستلذ له الآذان، وقد أكثر الشاعر من المطالع المصرعة لقصائده وهو أمر مألوف لدى الشعراء الأقدمين، إلا أن عديّا لم يكن ليصرع مطالع قصائده فقط، وإنما كان يلجأ إلى استخدام هذه التقنية الأسلوبيّة ذات البعد الإيقاعي في حشو قصائده، فهو يأتي بمطلع القصيدة التي يمتدح فيها الوليد بن عبد الملك مصرعا وهو البيت الذي ذكرناه آنفا، إلا أنه يعود إلى استخدام هذه التقنية مرة أخرى في البيت الخامس عشر من القصيدة ذاتها، فيقول[٣]:

بانــتْ ســعادُ وأخلفــتْ ميعادَهــا   وتَباعَــدت منّــا لتمْنَــعَ زادَهــا

فالتصريع واقع بين كلمتي (ميعادها) و (زادها).

فالشاعر يُلِحُّ على التصريع في هذه القصيدة، فيعمل على ربط إيقاعها الداخلي بإيقاعها الخارجي، ولعلّ الملاحظ في شعر عديّ أنه كان يلجأ إلى التصريع في مقدماته وهو الأكثر شيوعا في استخدامه لهذه الظاهرة.

---

[١] . قدامة بن جعفر، أبو الفرج قدامة بن زياد البغدادي(ت٣٣٧هـ)، نقد الشعر، (تحقيق كمال مصطفى)، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩، ص٧٩.

[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص٨٢.

[٣] . المصدر نفسه، ص ٨٦.

وهناك ملمح أسلوبيّ آخر يبدو في استخدام عديّ للتصريع، فهو لم يكتف بتصريع مطالع قصائده، وإنما كان يستخدم التصريع للانتقال من غرض لآخر داخل القصيدة، وكأنه يريد أن يشعر السامع بهذا الانتقال السلس من غرض لآخر دونما أن يحدث هذا الانتقال خللا في البناء الداخلي للقصيدة، ولذا، فقد استخدم التصريع في المقدمة الطللية عندما قال: (عرف الديار......)، لينتقل منه إلى غرض آخر في القصيدة ذاتها بالحديث عن المرأة بقوله مصرعا: (بانت سعاد.........)، ويعود للتصريع مرة ثالثة عندما يبدأ بلوحة المدح بقوله: (نزل الوليد.....)، ولعلّ هذا التوظيف لاستخدام التصريع من قبل الشاعر يُعدُّ من قدراته الفنية والإبداعية على حسن التخلص والانتقال السلس من غرض لآخر في القصيدة ذاتها، لا سيّما أن التصريع هاهنا قد ارتبط بمقدمة الغرض الذي يريد الشاعر أن يتناوله.

كما أن توظيف الشاعر للتصريع في هذا المنحى يدلّل بوضوح على أن عديّا كان يدرك تماما القيمة التأثيرية للتصريع في المتلقي، فهو يعي ما يحدثه التصريع من تكرار نغميّ إيقاعيّ موسيقي في بنية البيت الإيقاعية الداخلية، وكيف أنه يربط بين الإيقاعين الداخلي والخارجي للبيت الشعريّ.

ويُلحظ إنّ استخدام عديّ للتصريع جاء مرتبطا ارتباطا وثيقا بإبراز الشخوص الذين يتناولهم في أشعاره، وهذا الارتباط متأتٍ من قيمة التصريع التأثيرية في الأسماع، فهو يأتي بالتصريع عندما يذكر (سعاد) و (الوليد) في البيتين المذكورين آنفا؛ حتى يبرز لدى السامع أهمية من يتحدث عنه.

ولهذا؛ فإنّ استخدام الشاعر لهذه التقنية لم يقتصر على المقدمات فقط ، وإنما كان يوظف هذه الميزة الإيقاعية الصوتية داخل النص الشعري ذاته، ومن الأمثلة الأخرى على التصريع قوله[1] :

بانَــتْ سـعادُ ولــيسَ الــودُّ ينصَــرِمُ   وداخَلَ الهمَّ ما لمْ تمضِهِ سَقَمُ[2]

فالتصريع بين (ينصرم) و (سقم) يضيف إلى البيت ميزة موسيقية تتضافر مع العناصر الموسيقية الأخرى مثل؛ موسيقى الوزن والقافية، وكذلك تكرار أصوات الصفير التي تغلب على هذا البيت، ثم يعود الشاعر إلى التصريع مرة أخرى في هذه القصيدة فيقول[3]:

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي ، ص ١١٥.
[2] . بانت: فارقت، ينصرم: الصَّرْمُ: القَطْعُ البائنُ، وهو الهِجْرانُ في موضعه.
[3] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ١١٩.

كانــتْ لآبــائهم مــذكورَةً زَحَمــوا عنها قُرومَ قريْشٍ ساعةَ ازدَحَموا[١]

فهو يأتي بالتصريع مرة أخرى في (زحموا) و (ازدحموا)، ولعلّ حرص عديّ على التصريع في قصائده إنما يدل على أنه من شعراء الصنعة الفنية.

خامسا: التقسيم الصوتي:

يتشكّل الإيقاع الداخلي للنص الشعريّ من جملة من الظواهر الأسلوبيّة التي تؤثر في موسيقى النص كما اتّضح في الصفحات السابقة، ويأتي التقسيم الصوتي بوصفه ظاهرة أسلوبية لما يحدثه في إيقاع الأبيات الشعرية؛ فهو يؤثر في موسيقى الإنشاد ويصبغه بصبغة خاصة، فتقسيم المعنى الشعري إلى جمل موسيقية قصيرة نسبيا يجعل من الإيقاع الداخلي للبيت أو القصيدة بطيئا؛ ممّا يعطي المتلقي فترة زمنية تتيح له تذوّق جمالية الخطاب الشعري واستجلاء معناه.

وقد استخدم عديّ التقسيم الصوتي والعددي لخدمة المعنى الذي يريد التعبير عنه، ومنه ما قاله مادحا عمر ابن عبد العزيز[٢]:

جمعْــتَ اللــواتي يحمَــدُ اللهُ عبــدَهُ علــيهنّ فليهْنــأ لــك الخيــرُ واســلمِ

فــأوَّلُهنَّ البــرُّ والبــرُّ غالــبٌ ومــا بـك مــن عيْــبِ الســرائرِ يُعْلَــمِ

وثانيــةٌ كانــت مــن اللهِ نعمــةً علــى المســلمين إنّــه خيْــرُ مُــنْعِمِ

وثالثــةٌأنْ لــيْسَ فيــكَ هــوادةٌ لمنْ رامَ ظُلما أو سعى سعي مجرمِ[٣]

ورابعــةٌ أنْ لاتــزال مــع التّقــى تحـثّ بميمـون مـن الأمْـر مبْـرَمِ[٤]

وخامسةٌ في الحكْمِ أنّكَ تنصِفُ الضـ ـعيفَ ومــا مــنْ علّــم اللهُ كــالعمْي

وسادِســةٌ أنّ الــذي هــو ربُّنــا اصــ ـطفاكَ فمــنْ يتبعْــكَ لــم يتَنــدَّمِ

وســـابعةٌ أنّ المكـــارمَ كلّهـــا ســبقْتَ إليهــا كــلَّ ســاعٍ وملْجِــمِ

وثامنــة فــي منْصِــبِ النــاسِ أنّــه سَـما بِـكَ مـنْهُمْ معْظـمٌ فـوقَ معْظَـمِ

وتاســـعة أنّ البريّـــة كلّهـــا يعُــدّون ســيْبا مــن إمــام مــتمَّمِ[٥]

---

١ . القَرْمُ: الفحل الذي يترك من الركوب والعمل ويُودَع للفِحْلة، الزَّحْمُ: أَن يَزْحَمَ القومُ بعضهم بعضاً من كثرة الزحام إذا ازدحموا.

٢ . المصدر نفسه، ١٣٠-١٣١

٣ . هوادة: لين، يقال: قد هود في سيره إذ سار سيرا لينا، وأجرم أتى ذنبا.

٤ . ميمون: ذو يمن، مبرم: محكم، وأصله من الغزْل المبرم، تفتل خيطان حتى تصير خيطا واحدا.

٥ . السيّب: العطاء، أي يتمم المعروف.

وعاشِـــــرة أنّ الحلـــــومَ توابِـــــعٌ   لِحلْمِـكَ فـي فضـلٍ مـنَ القـوْلِ مُحْكَـمِ

فالشاعر هنا يُعدِّد خصال الممدوح، وهي خصال تمتع بها عمر بن عبد العزيز، وابن الرِّقاع يبدو وكأنه يقسمها تقسيمات واضحة، فيبدو الغرض من هذا التقسيم لصفات الممدوح التي أخذت بعدا إسلاميا صِرفا في مضمونها أن الشاعر إنما أراد أن يجعل الإيقاع الغالب على هذه المقطوعة يتسم بالبطء نوعا ما؛ لأنه يريد من السامع أن يتمعن في هذه الصفات فيتفهمها ويتدبر مضامينها، فالخليفة هو البار بالرعية، الذي يحاسب الظالم وينصف المظلوم، وهو الذي يساعد الضعيف لأنه تقي اصطفاه الله تعالى لينشر العدل بين الناس.

ولعلّ الملاحظ في هذه المقطّعة أن الغرض منها لم يكن مجرد الإمتاع الفني، وإنما تحمل في ثناياها أبعادا سياسية واجتماعية ودينية، وكأن الشاعر يريد أن يقدم التبريرات والمسوّغات لهذا الممدوح لأن يكون خليفة المسلمين، فجاء التقسيم الصوتي هاهنا متلائما مع الغرض من المقطّعة ذاتها، فكل بيت يحمل صفة أو خصلة امتاز بها الخليفة، وكل بيت أيضا نجده يستدعي وقفة من السامع ليتدبر المعاني التي جاءت فيه، وقد اعتمد الشاعر على حرف الواو ليفصل بين هذه التقسيمات الصوتية، فالأبيات التي جاء التقسيم فيها كلها تبدأ بحرف الواو يليه كلمة منونة، فالتنوين إذن يعطي وقفة قصيرة محملة بنغمة موسيقية بسبب الغنة المصاحبة له، وهو في ذلك يتعاضد مع الواو في إحداث هذه التقسيم الصوتي في الدلالة على المعنى المراد التعبير عنه.

ومن أمثلة التقسيم الصوتي في الديوان قوله[١]:

ولـــهُ يـــدانِ يـــدٌ يُخـــاف عقابهـــا   ويـــدٌ تُحلّـــبُ بالنّـــدى وتنيـــلُ

فالشاعر في إطار مدحه للوليد بن عبد الملك يجعل يديه مقسومتين إلى قسمين: أولهما: جانب الردع والقوة، وثانيهما: جانب المنح والعطاء، ولعلّ هذا التقسيم يقوم في أساسه على إبطاء إيقاع البيت، فقوله: (له يدان) يجعل السامع ينشدّ قليلا ليعرف كنه هاتين اليدين، فيأتي الجواب (يد تخاف) و (يد تحلّب) يفصل بينهما حرف العطف الواو، ومما يلاحظ أن طول المقطعين واحد، كما أن بنيتهما التركيبية واحدة (اسم + فعل مضارع)؛ مما يحدث نغما إيقاعيا متوازيا ليشعر المتلقي أن هذه اليد التي يصفها بـ (تخاف) هي توازي اليد الأخرى التي يصفها بـ (تحلب)، وهو أشد

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرِّقاع العاملي، ص ٢٠٧.

تعبيرا عن سياسة الترغيب والترهيب في التعامل مع الرعية التي كان الوليد ينتهجها، وهذا التوازي في الدلالة نابع من هذا التوازي الموسيقي من خلال التقسيم الصوتيّ ذاته.

وبناء على ذلك فإن الشاعر لجأ إلى التقسيم الصوتي في تشكيل الظاهرة الأسلوبيّة - وإنْ قلّ تواترها في شعره- في بعض المواطن الذي جاء فيها التقسيم الموسيقي متلائما أشد التلاؤم مع التقسيم الدلالي.

ويخلص الباحث بعد دراسة الجانب الصوتي في شعر عديّ بن الرِّقاع العامليّ إلى أن الشاعر كان يعمد إلى تشكيل الإيقاع الموسيقي في أشعاره ليزيد من القوة التأثيرية في شعره، لا سيّما أنه شاعر البلاط الأموي بإخلاص.

وفي دراسة الإيقاع الخارجي لقصائد ابن الرِّقاع وجد الباحث أن الشاعر عمد إلى النظم على سبعة من أوزان بحور الشعر العربي استعملها جميعا تامة ولم يلجأ إلى المجزوء منها ، وقد اعتمد أساسا على البحور ذات النفس الطويل مثل؛ البسيط، والكامل، والطويل، لأنها تبدو أكثر مناسبة للمعاني الجادة التي كانت تشكل مادة شعره، كما أنها تحتاج إلى رصانة في التعبير وطول نفس في الإنشاد، فالشاعر يميل في اختيار وزنه الشعري إلى الأوزان ذات المقاطع الطويلة، وربما يدلّ هذا على أن الشاعر لم يكن يحبّذ الارتجال في الشعر.

وظهر من خلال دراسة الإيقاع الخارجي لأشعار ابن الرِّقاع أنه لا يوجد علاقة بين الوزن الشعري وبين الموضوع عند الشاعر، فقد تكررت معظم الموضوعات التي قال الشعر فيها على الرغم من اختلاف الوزن في دلالة على أن الشاعر كان يختار الوزن الذي يريد دونما ربطه بالموضوع أو الغرض وإنما تبعا للحالة الشعورية الوجدانية التي تنتابه لحظة قول الشعر.

وقد ظهرت ثلاثة أنواع من القوافي عند ابن الرِّقاع دونما أي رابط بين نوع القافية والموضوع، أو بين القافية والوزن، إلا أنه اعتمد على القوافي المطلقة اعتمادا كاملا فلم يرد في أشعاره أنْ تأتي القافية مقيدة، وهو بذلك يحاكى الشعراء الجاهليين، كما ظهر إلحاح الشاعر على المردوف من القوافي؛ لأنها تعطيه فترة زمنية أطول من غيرها.

أمّا بالنسبة لأرواء القصائد عند ابن الرِّقاع، فثمّة اختيار معين للشاعر لا يتفق مع التقليد الجاهلي في اختيار الرويّ، حيث جاءت بعض الأصوات عنده أرواء بنسبة عالية في حين أن التقليد الجاهلي في استعمالها كان بخلاف ذلك، كما غلب على أصوات الروي عنده سمة الجهر في إشارة إلى أن الشاعر كان يلحّ على صفة الوضوح السمعي في اختياراته.

وفيما يرتبط بالإيقاع الداخلي عند ابن الرِّقاع فقد بدت مجموعة من الظواهر الأسلوبيّة المشكّلة لموسيقى شعره، وغدا واضحا أن الشاعر يعي القيمة التأثيرية للتكرار، سواء أكان تكرار أصوات، أم تكرار كلمات، كما ظهر شيوع تجنيس الاشتقاق عنده أكثر من التجنيس الناقص والتام، ولعلّ هذا يدل على أن الشاعر كان يسعى دوما إلى إيجاد بؤرة مركزية لأبياته أو لقصائده.

وممّا ظهر للباحث أن الشاعر يعمد إلى تقنية التدوير في قصائده، وهذا يدل على قوته الشعريّة، وقوة الدفقة الشعورية الوجدانيّة عنده، فهو دائم الاسترسال، والفكرة عنده متواصلة؛ ممّا أكسب الإيقاع رشاقة وحيويّة، وقد أكثر ابن الرِّقاع من التصريع لاسيما في مقدماته، إلا أن الشاعر عمد إلى التصريع في الانتقال من غرض لآخر في القصيدة ذاتها، كما جاء التقسيم الصوتي عند الشاعر مرتبطا ارتباطا وثيقا بالجانب الدلالي للأبيات؛ ممّا أحدث بطئا في الإيقاع الذي تناسب مع المعاني ذات البعد الديني والاجتماعي والسياسي لشعره.

الفصل الثاني

أسلوبية التركيب

وقدْ أراني بها في عيشةٍ عجبٍ ... والدّهْرُ بيْنا لهُ حالٌ إذِ انْفتلا

أُلْهو بواضِحةِ الخدّينِ طيّبَةٍ ... بعْدَ المَنامِ إذا ما سَرَّها ابْتذلا

ليْستْ تزالُ إليْها نفسُ صاحِبها ... ظمْأى فلُوّ رأى منْ قلبِهِ الغَلَلا

كشارِبِ الخمْرِ لا تُشْفى لذاذتُهُ ... ولو يُطالِعُ حتى يُكْثِرَ العلّلا

المبحث الأول: الانزياح في أساليب تركيب الكلام

مفهوم الانزياح:

تعدّدت المصطلحات الغربية التي تعبر عن مفهوم الانزياح، فـ (جون كوهين) يعبّر عنه بمصطلح (الانتهاك)، إذ يقول: " يحدث في الصياغة ويمكن بوساطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته"[١]، أما (ميشال ريفاتير) فيعبّر عنه بمصطلح (الخرق)، فيقول عنه : " الانزياح يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما يندر من الصيغ حينا آخر"[٢]، بينما يرى (ليوسبيتزر) أنّ الانزياح " انحراف فردي يختص به المبدع دون غيره"[٣]، كما يرى أسلوبيون آخرون أن الانزياح هو: " مفاجأة لنحو اللغة أو النحو المضاد"[٤]، ولعلّ ما يجمع هذه التعريفات المتعددة لمفهوم (الانزياح) هو استعمال اللغة استعمالا فرديا يمارسه المبدع، بحيث يخرج فيه عن المألوف المعتاد، وعن القاعدة النحوية المتعارف عليها، ليؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرّد وجذب.

أمّا في التراث العربي فقد تعددت المصطلحات والتسميات التي كانت تقترب من مصطلح (الانزياح) حينا وتبتعد عنه حينا آخر، وربما كان مصطلح (العدول) هو أقرب تلك المصطلحات إلى (الانزياح)؛ ففي اللسان: " عدل عن الطريق، أي؛ مال عنه"[٥]، فإذا كان المعنى اللغويّ هو الخروج عن الطريق الصحيح، فإن المعنى الإصطلاحي له هو: استعمال الكلام لغير معناه الأصلي الذي وُضِع له.

وقد اختلف الأسلوبيون العرب المحدثون في تسميته أيضا، فهو (الانحراف) عند صلاح فضل، ويعني به: "خروج اللغة عن العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة"[٦]، كما يؤكد نور الدين السد أن الانزياح هو ذاته الانحراف، إذ يقول: إنه " انحراف عن المألوف من أجل تشكيل جمالية الخطاب المشحون بطاقة تأثيرية"[٧]، بينما يرى شكري عياد أن (الانزياح) هو

---

[١] . عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص ١٦٨.
[٢] . ويس، أحمد محمد(٢٠٠٥م)، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص٥٦.
[٣] . المصدر نفسه، ص ٣١.
[٤] . أوكان، عمر(٢٠٠١م)، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ١٧٤.
[٥] . ابن منظور، لسان العرب، مادة (عدل).
[٦] . فضل، صلاح، علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة ، ص ١٥.
[٧] . السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص ١٧٩.

امتلاك اللغة لدلالات خارقة ذات إبداع وجمالية، مع وجود مبررات دلالية يستطيع القارئ أو السامع فك رموزها وفهمها رغم خروقاتها بعيدا عن التعبير العادي المألوف[١]، وعليه؛ فإنّ (الانزياح) يتمثل في قدرة المبدع على انتهاك المألوف، سواء أكان على المستوى الصوتي، أم النحوي، أم الدلالي.....، وبهذا تتشكل انزياحات النص عن المعيار المتواضع عليه، فتتبدى القيم البلاغية والفنية الجمالية للنص من خلال هذه الانزياحات، فالانزياح واحد من التقنيات الأسلوبية التي تكسب العمل الفني أدبيته بابتعاده عن النمط المألوف في الكلام.

وتُعدّ دراسة التركيب واحدة من الوسائل الضرورية التي تعتمد عليها الأسلوبية في البحث عن السمات المميزة لأدب أديب ما، بل إن دراسة التركيب هي أحد مستويات التحليل اللغوي للنص، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي نص أدبي هو لغته.

ولأنّ التركيب عنصر فاعل في عملية الإبداع الشعري، فقد اهتمت الأسلوبية به فضلا عن اهتمامها بمعرفة الأبعاد الدلالية لهذا التركيب، فلا يمكن أن يجرَّد النص من قيمته الدلالية عند دراسة أنماطه التركيبية، بل إن هذين العاملين يتظافران ليشكلا بنية فنية ذات نسق جمالي، وهو أمر أشار إليه الجرجاني بقوله: " والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من الترتيب والتركيب، فلو أنك عمدت إلى بيت من شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه..... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[٢].

فهذا القول يشير إلى أن الخطاب الأدبي يعمد إلى توظيف اللغة توظيفا خاصا، يقوم في أساسه على استخدام الانزياح وتوظيفه، وهو أمر يشير إلى أن المبدع يعمد إلى هذا التوظيف قصدا، فهو ليس عفويا، وإنما يكون توظيفا طوعيا وواعيا لإمكانات اللغة وقدراتها، إذ إن المبدع يستعمل اللغة ليحقق الغاية الجمالية التي تأسر القلوب والعقول، فهذه المفاجأة التي لا يتوقعها المتلقي في البنى اللغوية هي ما يثير انتباهه وإعجابه.

ولعلّ السر الكامن في قوة الشعر التأثيرية يعود إلى هذا التمرد الذي يمارسه الشاعر في استخدام اللغة، وكسر نمطيتها، وخرق سننها لإنتاج لغة شعرية إبداعية، فلغة الشعر هي لغة داخل

---

١ . انظر: عياد شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ١٨٥.

٢ . الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.

لغة؛ إذ إن الشاعر يأخذ من أدوات اللغة العادية ما يبدع به لغته الشعرية المنثورة، ومن هذا المنطلق يرى (كوهين) أن القصيدة: " ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي، إن القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة"[١]، ومن هنا تأتي أهمية الانزياح ودوره في تشكيل لغة الشعر باعتباره من المحددات الضرورية في المنهج الأسلوبي.

ويتحقّق الانزياح التركيبي في اللغة الشعرية من خلال ما يقوم به المبدع عند ربط الدوال بعضها ببعض بطريقة تخرج عن النسق المألوف، وبشكل يحقق المفاجأة عند المتلقي الذي يبقى في حال من الانتظار والترقب المستمرين للتشكيلات اللغوية التي يأتي بها الشاعر.

ومن هنا تظهر أهمية هذا الفصل من الدراسة في أنه يسعى للكشف عن أهم الظواهر الأسلوبية التركيبية التي تتجلى في ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي فتشكّل منحى أسلوبيا في لغته الشعريّة.

أولا: التقديم والتأخير :

إنّ مرونة اللغة واتساع أفقها تتيح للمبدع مساحة يستطيع من خلالها أن يعيد تشكيل لغته بحسب قدراته وحالاته الشعورية، ومن هنا برزت ظاهرة التقديم والتأخير عند الشعراء لتشكل ملمحا أسلوبيا يكشف عن القيمة الدلالية والنفسية في الشعر بوصفها - أي ظاهرة التقديم والتأخير- " تحوّل في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط أسلوبيا وفكريا بالمنشئ، ويوضح طريقته في الإنشاء"[٢].

وتعدّ ظاهرة التقديم والتأخير من أبرز الملامح الأسلوبية التركيبية التي تُحدِث أثرا جماليا في لغة الشاعر، بل إنها تزيد من عمق المعنى الذي يريد، حتى إن تأثيرها يتجاوز النص ذاته ليلقي بظلاله على المتلقي، ومن هنا جاء اهتمام البلاغيين القدماء بهذه الظاهرة وبدراستها، فعبد القاهر الجرجاني يصف هذا الباب بقوله: " باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف

[١] . كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ص ١١٣.
[٢] . أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص ٢٧١.

عندك أنْ قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[١]، ولعلّ في قول الجرجاني السابق ما يُسعف في فهم اهتمام الدراسة الأسلوبية بهذه الظاهرة، فالشعراء متفاوتون في قدراتهم اللغوية، التي تدل على امتلاكهم زمام اللغة وناصيتها.

وتُعدُّ هذه الظاهرة من الظواهر التي يمكن من خلالها الكشف عن مهارة الشاعر وقدرته على استخدام المفردات والتراكيب، لأنها انزياح عن النمط المعياري المألوف مما يُحفّز ذهن المتلقي وينشّطه للبحث عن الأنماط والتراكيب الطارئة في لغة الشاعر التي تُعدّ خارجة عن المناخ اللغوي المألوف، ولعلّ الشاعر في هذا الانزياح التركيبي بخروجه عن مألوف الاستخدام لا يخضع لمقتضيات الوزن وحسب، ولكنه يعبر بذلك عن تصوّر معين لما يريد التعبيرعنه، بل إنه يعكس ما في نفسه تجاه المواضيع التي يتناولها؛ إذ إن الشاعر المبدع غالبا ما ينطلق من رؤية خاصة به، فيعبر من خلالها عن القضايا والموضوعات التي يعالجها فيلجأ إلى مثل هذه التقنية ليُحدث أثرا بلاغيا بما يضفيه على الأسلوب من إعادة بناء الكلام وفقا للمقام، فهذه الحركة الأفقية التي يحدثها الشاعر في مفرداته سواء بتقديمها أم بتأخيرها لها علاقة مباشرة بالغاية الشعرية التي يريد إيصالها، وكأن هذا التقديم وذلك التأخير إنما هو انعكاس لبؤرة الشعور الكامنة في خلد الشاعر، فالأفكار تبقى متزاحمة في ذهنه إلى أن يحين موعد خروجها، فتنطلق لتأخذ مكانها في السطر الشعري، وكأن هذه العملية تكون سابقة للخضوع للقيود النحوية والصرفية والصوتية، فانتقال المفردات في المحور الأفقي قد لا يغير من وظيفتها النحوية، وإنما له تأثيره المميّز في علاقاتها الدلالية وما تحدثه من تأثير.

وربّما يُمكن القول إن ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التي ورثتها بل غنمتها الأسلوبية من التراث البلاغي القديم، فهي تمثّل أبرز تجليات الانزياح التركيبي في القصيدة، إذ إن الأسلوبية تنظر إلى هذه الظاهرة على أنها إجراء " لغوي مرتبط بالشعر منذ نشأته، ويحفل به الشعر على مدى عصوره، إذ يعد طرازا أسلوبيا يمكن تتبعه في نتاج كل شاعر على حدة، مما يعدّ خصيصة أساسية في بنية عالمه الشعري"[٢].

---

[١] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٤.

[٢] . عطية، مختار(٢٠٠٥)، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص ١١٣.

ومن خلال استقراء هذه الظاهرة في ديوان شعر ابن الرقاع العاملي فإنها تتجلى في الأنساق الأسلوبية الآتية:

١. **تقديم الخبر على المبتدأ:**

نَصَّ علماء اللغة الأوائل على الترتيب النمطي لمكونات الجملة، وعلى الرغم من أنّ الآراء النحوية أباحت تحريك هذا النمط في بعض أجزائه، إلا أنهم حصروا الهدف من وراء ذلك العدول في ترتيب الجملة على الاهتمام والعناية بشأن المقدم.

أمّا علماء البلاغة فلهم آراء أكثر رحابة في الغايات التي يحققها الانزياح في الجملة النمطية، فقد أشار كثير منهم إلى المقاصد الدلالية والأسلوبية والجمالية لهذا الانزياح[١].

والأصّل عند النحاة أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر، إذ إنّ الخبر وصف في المعنى للمبتدأ، فاستحق التأخير كالوصف، ويجوز تقديمه إذا لم يحصل بذلك لبس أو نحوه[٢].

فالخبر يمكن تقديمه على المبتدأ نحويا وجوبا أو جوازا بشروط خاصة، لكن النظر الأسلوبي لعملية التقديم والتأخير يصب جلّ اهتمامه إلى المستوى الدلالي الذي يتوخاه الشاعر لمواضع التقديم المختلفة.

والمتتبع لظاهرة تقديم الخبر على المبتدأ في ديوان ابن الرقاع يجد أنّ الخبر لم يتقدم إلا حال كونه شبه جمله سواء، أكانت ظرفية أم من الجار والمجرور، نحو قوله[٣]:

وَلَهـا مُنـاخٌ قـلَّ مـا برَكَـتْ بِـهِ   وَمصـمَّعاتٌ مـن بنـات مِعاهـا[٤]

١ . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦ وما بعدها.

٢ . انظر: الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد (ت٥٧٧هـ)، الإنصاف في مسائل الخلاف، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٦٥-٧٠.

٣ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٠٣ .

٤ . مناخ البعير: الموضع الذي يبرك فيه، تقول: قد أنخت البعيرفبرك، مصمعات: يعني بعرات ملتزقات محدودات صغرن لقلة أكلها وشربها، ولا يقال فناخ، من بنات معاها: أي إن البعرات يجئن من الأمعاء، ومعا في تأويل أمعاء.

فقد جاء الخبر على هيئة شبه الجملة من الجار والمجرور (لها) مقدما على المبتدأ النكرة (مُناخٌ)، وتبرز أهمية تقديم الخبر في هذا البيت من خلال السياق الذي يتناول فيه الشاعر وصف ناقته، فيجعل لها عظيم الصفات التي تكاد تجعلها ناقة خارقة، ولهذا يأتي التقديم منسجما مع هذه اللوحة التي لا تغيب فيها صورة الناقة ولا تتأخر ، فالشاعر بتقديم شبه الجملة لا يريد من المتلقي أن ينصرف بذهنه عن أي شيء غير الناقة، فيأتي بالإحالة بالضمير في قوله: (لها) ليعيد الناقة إلى بؤرة الحدث مرة أخرى، وقد جاء بالمبتدأ المؤخر نكرة ليجعل المعنى منصبا حول الناقة لأنها هي مركز الحدث لا المكان الذي تبرك فيه.

ولعلّ في هذا النسق من التقديم إشارة إلى نفسية الشاعر، وتفسيرا للتعمق في وصف الناقة، فهو يرى أن ناقته هي ملجؤه الوحيد بعد أن شاهد ارتحال ظعن صاحبته، فهو لم يجد وسيلة تنسيه ذلك المنظر إلا ناقته التي راح يرسمها من خلال هذه اللوحة التي أجاد فيها مشهد وصف الناقة، ولهذا؛ هو يقدّمها على ما سواها[١].

وقد ورد الخبر مقدما على المبتدأ وهو على هيئة شبه الجملة الظرفية في قوله[٢]:

فَــوْقهنَّ المُسْـتلْئِمونَ قُــعُودا ... يسْتَحِثّونَهُنَّ بالأَحقـــابِ[٣]

فالشاعر يقدّم الخبر (فوقهنّ) على المبتدأ (المستلئمون)، وهو يرمي من وراء هذا التقديم إلى إبراز المكان لأنه موقع الحدث، فهو يصف الخيل حين الإغارة، فيذكر عديد الصفات التي تتحلى بها، فيأتي بهذا الخبر المقدم في دلالة على قوة هذه الجياد، وكيف أن الفارس ذا الدرع يقعد فوقها ويستحثها على المضي قدما، فهن ذوات طاقة هائلة، كما جاء التقديم هنا لتأكيد معنى القوة في هذه الخيل، وكأن الشاعر يريد أن يقول: إنها هي من تمد فارسها بالقوة والبأس لأنه يعتليها، ولعلّ في تقديم ظرف المكان هنا دلالة على رفعة هذا الفارس الذي يمتطي هذه الخيل، كما أن التقديم للمكان يشير إلى أهمية هذا المكان الذي يمثل المنعة والحماية لهؤلاء المستلئمين، فاكتسب المستلئمون علوّ الشأن من علوّ المكان أولا، ثم القوة والبأس، فلو قال الشاعر: (المستلئمون فوقهن) لكان الإخبار عاديا خاليا من أي بعد دلالي عميق؛ لأنه أمر بَدَهي أن يكون الفارس فوق ظهر الخيل، ولكن الشاعر عدل عن الترتيب النمطي لهذه الجملة؛ لأنه يعي أن التقديم سيمنح الدلالة هنا عمقا

---

[١] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من التقديم، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص٦٦، و١٠٣، و ١١٦.
[٢] . المصدر نفسه، ص ٥٦.
[٣] . المستلئمون: قد لبسوا اللؤم، وهي الدروع، والواحدة: لأمة، يستحثونهن: يحضونهن ويدفعوهن، الأحقاب: الدهور.

أكبر، وسيعطي التركيب طاقة إيحائية تصويرية أكثر دقة، حتى كأن المتلقي راح يتخيل هذا المشهد الذي يكون فيه المستلئمون فوق ظهور الخيل[١].

٢. تقديم خبر الناسخ:

يبرز تقديم الخبر المنسوخ بصورة أكبر من تقديم خبر المبتدأ في شعر عديّ بن الرّقاع العاملي، بل إنه يكاد يصل حدا يشكل ملمحا أسلوبيا عنده، سواء أكان الخبر لكان وأخواتها، أم لإنّ وأخواتها، وممّا تقدّم خبر كان على اسمها قوله[٢]:

فـإنْ يـكُ فـي مناسِـمِها رجـاءٌ   فَقَـدْ لَقِيَـتْ مناسِـمُها العِـدالا[٣]

فقد جاءت شبه الجملة (في مناسمها) خبرا مقدما للفعل الناسخ (يك) على اسمه (رجاء)، ويأتي هذا التقديم في سياق الحديث عن رحلة الشاعر مع النوق، فهو يسقط نفسه على الناقة التي راح يصفها، فيجعل حاجته هي ذاتها حاجتها، ثم يتحدث عن الرحلة واصفا نوقه بأنهن قد براهنّ السف، وناطحْن لسرعة سيرهنّ أرجل راكبيهن مناطحة حتى أنهن أجهضن أجنتهن لشدة عدوهن، وأصابتهن الحمى فأصبحن ضوامر كِلالا لأنهن كن يُجلدن بالسياط ليسرعن في السير، وفي هذا المشهد يتبدى أن النوق لم تعد تقوى على شيء لأن أجسامها صارت متعبة، وهذا يشعر المتلقي أنّ الشاعر ونوقه لن يصلا إلى الغاية التي يريدون، إلا أن المفاجأة تحدث من خلال هذا الانزياح التركيبي الذي يعمد إليه الشاعر، فتتبدّى صورة المناسم من خلال تقديمها لتبدو حاضرة بقوتها في ظل حالة الضعف التي تعاني منها النوق، وكأن التقديم هنا يحمل الأمل بين ثناياه، فجاء مبشرا لغاية لقاء الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي سيلبّي حاجة الشاعر فتستريح النوق، ولعلّ الغرض من هذا الوصف هو إظهار المعاناة التي كابدها الشاعر في رحلته إلى الخليفة، ومن ثم جاء التقديم منسجما مع صورة المعاناة وحالة الضعف التي رسمتها الأبيات السابقة؛ ليمحو صورة القتام التي طغت على الأبيات، فتقديم المناسم هنا يمثل الإشراق والأمل، لا سيّما أن الشاعر سيقف في حضرة الخليفة فلا بد من زوال التعب والضعف ليحل مكانهما الأمل والإشراق.

---

[١] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من التقديم، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٥٦ الأبيات ٢٨، و ٢٩، و ٣٠.
[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ١١٢.
[٣] . المنسمان: الظفران المقدمان في خف البعير، العِدالا: أي فيها قوة وبقية.

وقد تقدّم خبر (كأن) على اسمها في قوله[١]:

وداويــــةٍ يحــــارُ الرّكْــــبُ فيهــــا كــــأنّ علــــى مَخَارِمِهــــا جِــــلالا[٢]

تظــلُّ إذا الرّحــــالُ وُضِــــعْنَ عنهــــا حراجيجــــا كــــأنَّ بهــــا مُــــلالا[٣]

فقد تقدّم خبر (كأن) على اسمها في قوله: (كأن على مخارمها جِلالا) و قوله: (كأن بها ملالا)، ويأتي هذا التقديم في السياق ذاته التي تحدثنا عنه في اللوحة السابقة، وهي لوحة وصف معاناة الناقة في رحلتها، وتتضح أهمية التقديم في هذين البيتين من خلال الإحالات بالضمير فيهما، وكأن الشاعر يريد أن يجعل من الناقة بؤرة الحدث ومركزه؛ ولهذا راح يقدم كل شيء فيه إحالة عليها؛ لأنه عندما يقدم معاناة الناقة، والألم الذي يصيبها في رحلتها، إنما هو يصف نفسه ومعاناته وحاجته، وهو يعي أنّ هذا الأمر له وقعه عند الممدوح، فالشاعر يجرد نفسه عن الناقة في نهاية هذه اللوحة ليخاطب الخليفة مباشرة ويطلب حاجته، إذ يقول[٤]:

أتيتُــكَ ثــمّ عــدْتُ فعُــدْ بخيْــرٍ وخيْـرُ الخيْـرِ مـا يُجْـرى عِـلّالا[٥]

فصــدِّقْ مَــدحتي وأجِــزْ كَريمــا إذا مــا عــفَّ عــنْ بَلَــدٍ أطــالا[٦]

فالتقديم يؤدي دورا مهما في بلاغة الوصف، ورسم شدة المعاناة وعظمتها، وقد جاء التقديم والتأخير متناسبا مع الإيقاع الموسيقي للأبيات، فالشاعر يلتزم برويّ اللام، ولهذا؛ توافق التقديم مع البعد الدلالي أولا، ثم تناسب مع الإيقاع الخارجي للقصيدة.

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١١١-١١٢.

٢. يقال: داوية ولا يشدد، وداويّة بالتشديد، وهي الفلاة إذا كانت بعيدةَ الأَطرافِ مُستوية واسعة، ويقول: حار يحار حيرة وحيرانا، أي يتحيرون فيها لا علم بها، والمخارم: جمع مخرم، وهو منقطع أنف الجبل، أي كان عليها جلالا مما غمرها الآل.

٣. الحراجيج: الضوامر، وقال الأصمعي: الحرجوج: الطويلة على الأرض، الملال: الحمى، يقال: كأن بها حمّى من كلالها.

٤. المصدر نفسه، ص ١١٤.

٥. العلّل: الشرب الثاني، والنهل: الشرب الأول.

٦. يريد: أجزني من الجائزة، عفّ؛ أي: لم يأته، أطال: تركه.

٣. **تقديم المفعول به:**

يأتي المفعول به تاليا للفعل والفاعل فيما تقتضيه المعيارية النحوية للجملة الفعلية في العربية، غير أن بعض السياقات تجاوزت هذا الترتيب، فجاء المفعول به مقدما فيها على غير القاعدة مما شكل انزياحا تركيبيا.

وقد تقدم المفعول به على الفاعل عند عديّ بن الرّقاع في مواضع كثيرة في شعره، وقد اتخذ صورتين: أمّا الأولى؛ فجاء المفعول فيها ضميرا متصلا مقدما على الفاعل الظاهر، وهو من باب التقديم الواجب، وأمّا الصورة الثانية؛ فجاء المفعول فيها اسما ظاهرا مقدما على الفاعل، ولابد من الإشارة إلى أنه ليس من هدف الدراسة استعراض ما جاء ضمن التقديم الواجب في تقدّم المفعول على الفاعل؛ إذ إن هذا التقديم لا يعد خيارا للشاعر وإنما هو أمر عليه اتباعه وفق القواعد المعروفة.

وممّا تقدّم فيه المفعول به على الفاعل وهو على هيئة الاسم الظاهر قول الشاعر[١]:

ما هاجَ شوقَكَ من مغاني دِمْنَةٍ ومنازِلٍ شَغَفَ الفؤادَ بلاها[٢]

فقد تقدّم المفعول به (الفؤاد) على الفاعل (بلا) ليظهر الشاعر الأثر الذي أصابه في فؤاده عندما استذكر الديار التي لم يبق منها إلا هذه الآثار الدارسة، ولعلّ تأخير الفاعل هنا يتناسب مع المعنى الدقيق لهذه الصورة، فـ (البلا) هي آخر ما يبقى من الديار بعد طول الزمان، ولهذا عمد الشاعر إلى تأخيرها في ترتيب المفردات، فقلبه ما زال حاضرا كما كان، إلا أن الديار هي التي لم يعد منها إلا هذه الآثار، فالتأخير هنا وإن كان تأخيرا أفقيا من حيث ترتيب العناصر المؤلفة للتركيب، إلا أنه يمثل تأخيرا معنويا أيضا، إذ إن (البلا) لا تكون في مقدمة حال الديار، وإنما هي الصورة التي تؤول إليها الديار في نهاية المطاف، كما أن في تقديم (الفؤاد) في هذا البيت على (البلا) دلالة على حضور الشاعر وغياب الديار ومن سكن هذه الديار، فالقلب كان وما زال شغوفا بالديار وأهلها، ولهذا؛ تُبيّنُ تقنية التقديم في هذا المقام حالة الهيجان التي تصيب الفؤاد ولا شيء غيره بفعل (البلا).

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ٩٦.
٢. مغاني: مفردها مَغْنَى: وهو المنزلُ الذي غَنِيَ به أَهلُه، دمنة: ما تبقى من آثار الدار أو الناس، شغف الفواد: أَصَابَ قَلْبَهَ بِحُبٍّ قَوِيّ.

ومنه أيضا[١]:

يصْــطادُ يقظــانَ الرجــالِ حديثــُها   وتطيــرُ لــذّتها بــروحِ النّــائمِ[٢]

فقد تقدّم المفعول به مع المضاف إليه (يقظانَ الرجـالِ) علـى الفاعل (حديثُ)، وقد أدى التقديم هنا دورا هامّا في إيصال المعنى العميق الذي يسعى إليه الشاعر، ففي إطار وصفه لصاحبته يبين أن حديثها له وقع على من يسمعه، ولكنه جاء بالمفعول بـه (يقظـان) مضـافا إلـى (الرجـال) مقدما على الفاعل ليزيد من وقع هذا الحديث، ومـن حلاوتـه التـي جعلت مـن الرجـال اليِقـاظ صـيدا لهـا، فالتقديم أكسب حديثها عمقـا دلاليـا؛ فهو لـيس كـأي حـديث، كمـا جعل الرجـال ليسـوا كـأي رجـال، وإنما هم اليِقـاظ مـن الرجـال، وهذا يجعـل مـن الوصـف أكثـر عمقـا وشـمولا، فلـو قـال: (يصـطاد حديثها يقظان الرجال) لكانت الإشارة هنا فقط إلى الحديث دون الالتفات إلى صفة الرجـال، ولكـن الشاعر أراد أن يقدم مبررا لتعلقه بها بأن جعل الرجـال الـذين وقعـوا فـي الصـيد هم خيـر الرجـال وهو منهم، فجاء التقديم متناسبا مـع أهميـة فئـة الرجـال الـذين يريـد ومكـانتهم، ومتناسـبا أيضـا مـع التبرير والعزاء الذي يريـد الشـاعر أن يعـزي بـه نفسـه لمّـا وقـع صـيدا سـهلا لحـديثها، وهنـا تـأتي المفارقة الدلالية في البيت، فكيف يقع (يقظان الرجـال) فـي الصـيد؟ والأصـل فـيمن كـان يقظـا مـن الرجال ألا يقع، وربما عمد الشاعر إلى هذا الانزياح الدلالي لأنه يـدور فـي حالـة مـن البحـث عـن المبررات التـي يريد أن يضعها أمام نفسـه وأمـام المتلقـي لكونـه صـار صـيدا لحـديثها، وهـذا يفسـر الانزياح التركيبي الذي جاء به بتقديم المفعول على الفاعل في هذا البيت، فالشاعر في النهاية يريد أن يقول: إن حديثها مختص فقط بـ (يقظان الرجال) دون غيرهم.

٤. تقديم الجار والمجرور:

إنّ الاستقراء لظاهرة الانزياح التركيبي في ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، يفضـي إلـى القـول إنّ الشاعر أوجد لنفسـه مسـاحات واسـعة فـي بنـاء هـذه التراكيب، وفـي إعـادة تنظيم مفرداتهـا بمـا يتناسب وسياق الحال الذي ينظم فيه والمعنى المراد، فبرزت ظاهرة تقديم الجار والمجرور بشـكل لافت في أشعاره على النحو الآتـي:

أ. تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

---

[١] . المصدر نفسه، ص ١٢٣.

[٢] . بروح النائم: أي يحلم بها في منامه.

كما في قوله[١]:

عــادَ للقلْــبِ مــنْ رُوَيْمــة ردٌّ   بعــدَ صــرْمٍ مُبــيّنٍ واجتنــابِ[٢]

فقد فصل الشاعر بين الفعل (عاد) وبين فاعله (ردّ) بالجار والمجرور مكرر مرتين، وأصل التركيب أن يقول: (عاد ردّ من رويمة للقلب)، ولكن تقديم الجار والمجرور على الفاعل يفيد بأن الشاعر لم يكن ينتظر أي ردّ، بل هو ينتظر ردا يصيب قلبه ويلامسه، وهو يعي أن هذا الرد لن يكون إلا من رويمة، فهو يريده منها لا من غيرها، وكأنه لا يهتم لأمر الرد بقدر اهتمامه بأن يكون الرد مداويا لقلبه أولا، وأن يكون من رويمة ثانيا، ولهذا قدّم الجار والمجرور على الفاعل في هذا الموضع[٣].

ب. <u>تقديم الجار والمجرور على المفعول به:</u>

كما في قوله [٤]:

أتــتْ عمْــرا فلاقَــتْ مــنْ نــداهُ   ســجالَ الخيــرِ إنّ لــه ســجالا[٥]

فقد فصل الجار والمجرور المفعول به عن الفعل والفاعل، وقد جاء التقديم متناسبا مع أهمية الممدوح، فتقديم الجار والمجرور (من نداه) على المفعول به (سجال) فيه إشارة مباشرة من الشاعر إلى كرم الممدوح وأهميته، وربما هو لم يقصد الأعطية التي يتوقعها من الممدوح بقدر ما يقصد الممدوح نفسه، فهذه الأعطية لم تكتسب أهميتها إلا من خلال أهمية الممدوح نفسه، وهذا الأمر يبدو واضحا في الضمير العائد في قوله (نداه)؛ إذ إن الضمير يعود على الممدوح، وكأن الشاعر يريد أن يقول أن صفة الكرم أصيلة في الممدوح وليست عارضة؛ مما يعزز لوحة المدح ويقويها، فلو جعل الشاعر التركيب على الصورة النمطية التي يتأخر فيها الجار والمجرور عن المفعول به لكان التركيب على نحو: (أتت عمْرا فلاقتْ سجال الخير من نداه)، وهو تركيب لا يحقق للشاعر أبعاد الصورة التي يريد أن يوصلها للممدوح بأن يجعل هذه العطايا بعضا من

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٥٠.
[٢] . صرْم: قَطْعُ بائنُ، اجتناب: ابتعاد.
[٣] . للمزيد من الأمثلة حول هذا النسق، انظر، العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ١٥٦، و ص ١٧٩.... وغيرها.
[٤] . المصدر نفسه، ص ١١٢.
[٥] . الندى: السخاء، أصل السجل: الدلو فيها ماء نصفها أو أكثر، والذنوب أكثر من السجل، ولا يقال لها وهي فارغة سجل ولا ذنوب.

العطايا الكثيرة التي يجود بها، فالتقديم هنا ذو فائدة دلالية لا تتحقق الصورة الوصفية إلا من خلاله.

جـ. تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

ومنه قوله [١] :

بـالحقِّ قـامَ فمـا يقصِّـرُ سـمْعُهُ … عـنْ صـوتِ مظلـومٍ ولا مُتذلـِّلِ [٢]

وهنا تقدّم الجار والمجرور (بالحق) على الفعل والفاعل، والتقدير: (قام بالحق)، ولكنّ الشاعر عمد إلى هذا التقديم في هذا المقام ليؤكد أحقية الوليد بن عبد الملك في الخلافة التي ورثها عن أبيه وجدّه، وهو أمر يشير إلى موقف الشاعر السياسي تجاه مسألة الخلافة، فتقديم الجار والمجرور يبيّن أن الخلافة حق للوليد، ولولا أنها حق لما أتى عليها الوليد، وكأن التقديم إنما أريد به إيراد المسوّغ أو المبرر لوراثة الوليد للخلافة، وهو أمر يريد الشاعر التأكيد عليه وإبرازه سواء أمام الخليفة نفسه، أم أمام خصومه السياسيين، ولهذا جعل الشاعر شبه الجملة تتصدر البيت لينصرف الاهتمام بها وإليها.

د. تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ:

ومنه قوله [٣]:

والنّـاسُ مـنهم نافـذٌ متقلِّـبٌ … وتقلّـبٍ فـي الأرض غيْـرُ غنـاءِ [٤]

فقد فصل الشاعر بين المبتدأ (الناس) والخبر (نافذ) بالجار والمجرور (منهم) في سياق حديثه عن حتمية الموت والفناء، فيذكر أصنافا شتى من الناس على اختلاف طبائعهم وأخلاقهم وصفاتهم، فيرى أنهم محكومون بمصير واحد هو الفناء، ولكنه يدرك أن النّاس غير متساويين في تقلبهم في الأرض، بل هم مختلفون أشد الاختلاف، لهذا؛ قصد إلى الفصل بين المبتدأ والخبر حتى لا يكون المعنى أن الناس جميعا متقلبون نافذون، فهو لا يريد هذا، بل هو يعلم أن هذا لا يستقيم،

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٧٢.
[٢] . يقصّر: أَقْصَرَ عن الشيءِ: كفَّ ونَزَعَ عنه وهو يقدِرُ عليه.
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٦٤.
[٤] . نافذ: ماضٍ في جميع أَمره، يريد: وربّ تقلب في الأرض غير نافع.

ولهذا قدّم الجار والمجرور على الخبر ليفيد التبعيض، فالانزياح التركيبي في هذا المقام هو الذي يؤدي المعنى المقصود، إذ لو كان التركيب بالحفاظ على تراتبية المبتدأ والخبر وتعاقبهما لكان في الإخبار هنا تعميم لا يريده الشاعر، وإنما هو أراد أن يكون إخباره عن فئة من الناس يكون تقلبها في الأرض غير نافع، ولعلّ هذا المعنى هو ما ينسجم مع طبيعة الحياة وتقلب الناس فيها، فعلى الرغم من أنهم متساوون أمام حقيقة الموت، إلا أنهم غير متساويين في التقلب في الأرض.

هـ. تقديم الجار والمجرور على خبر الناسخ:

كما في قوله [1] :

لطفــاءُ كــانوا للبريّــةِ عصْــمةً فأطــاق آخــرهم فَعــال الأولِ[2]

فقد تقدّم الجار والمجرور (للبرية) على خبر الفعل الناسخ (عصمة)، ويأتي هذا التقديم في الغرض السياسي ذاته الذي يُلحّ عليه ابن الرقاع في مدائحه لبني أمية، فهو يريد التأكيد على أحقيتهم بالخلافة، وأنهم هم من عصموا دماء المسلمين، وهم الذين وحدوا كلمتهم، فالتقديم هنا يؤكد أن بني أمية لم يكونوا عصمة لفئة من الناس دون غيرهم، وإنما كانوا للبرية جمعاء، ولهذا؛ جاء تقديم الجار والمجرور على الخبر حتى لا ينصرف الذهن إلى الخبر دون تحديد أو تقييد، بل أراد الشاعر أن يجعل ولاية الأمويين على المسلمين عامة، وهذا الأمر فيه إشارة إلى الخصومة التي كانت آنذاك حول مسألة الخلافة لاسيما أن النزاعات السياسية كانت محتدمة حول هذا الأمر.

و. تقديم الجار والمجرور على النعت:

ومنه قوله [3] :

وذنابــا تُــزيِّنُ دُبْــرا لــه ذا كَفَــلٍ مُشْــرِفٍ كصَــمْدِ الجُثُــومِ[4]

فقد فصل الجار والمجرور بين النعت ومنعوته، فجاء الجار والمجرور (له) مقدما على النعت المضاف (ذا كفل)، وقد ورد هذا التقديم في إطار الحديث عن وصف الخيل وذكر صفاتها

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرقاع العامليّ ، ص ٧٢.
[2] . لطفاء: صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من لطُفَ، أي؛ صاحب رفق وأدب في المعاملة، عصمة: منعة، أطاق: قدر على.
[3] . المصدر نفسه، ص ١٤٢.
[4] . الكَفَل، بالتحريك: العجُز، وقيل: رِدْفُ العجُز، وقيل: القَطَن يكون للإنسان والدابة، الصّمد: حجارة صَمِدَ بعضها إلى بعض، الجثوم: الملقاة على الأرض.

الخلْقية، فالشاعر هدف إلى ذكر الصفات الحميدة في خيله، فهو يقول: إن لها ذنبا منسدلا يزين دبرها، فجاء تقديم الجار والمجرور (له) ليظل المعنى متمركزا حول الخيل نفسها التي يصفها، فالإحالة بالضمير هنا تجعل من الخيل بؤرة المعنى، فهي وحدها التي تملك الصفات التي يذكرها.

. تقديم الجار والمجرور على المعطوف:

ومنه قوله [1]:

قَوّمَ المسلمينَ حتى استقامتْ سُنّة الحقِّ فيهمُ والوفاءُ[2]

فقد فصل الجار والمجرور (فيهم) بين المعطوف عليه (سُنة) و (الوفاء)، والأصل ألا ينفصل المتعاطفين، ولكن الشاعر قدّم الجار والمجرور على المعطوف في هذا البيت ليتلاءم مع غرض المدح الذي يقول فيه، فهو يمتدح فعائل الوليد أمام المسلمين، ولهذا؛ جاء التقديم ليبيّن أنّ الوليد أرسى العدل بين المسلمين، والتقديم هنا ينسجم تماما مع ما يريده الشاعر؛ إذ يريد القول إنه لولا أن استقامت سنة العدل في المسلمين لما أصبحوا أوفياء له، وهذا من شأنه أن يعلي قيمة الممدوح، فالتقديم إذن يوحي بشيء من الترتيب؛ فالمسلمون عندما أحسوا بعدل الخليفة صاروا بعده أوفياء له، لأن فعل العدل يحتاج إلى إرادة وعمل من الخليفة حتى تستقر قيمته بين الناس، ومن ثم يأتي الوفاء منهم نتيجة لهذا العدل، ولهذا؛ كان للفصل بين المتعاطفين بالجار والمجرور أثره على مستوى التركيب أولا، ومن ثم على مستوى الدلالة ثانيا.

ومن خلال ما سبق نجد أنّ اهتمام عديّ بن الرّقاع العاملي بظاهرة التقديم والتأخير عائد إلى إصراره على تقديم فكرته إلى المتلقي بسرعة، فكان يقدم ما يريد قوله، ثم يترك المجال بحرية أوسع لباقي الكلام إذ يأتي تاليا من حيث الأهمية، فهذا الانزياح الذي يميز لغة الشاعر عن النسق المعياري المألوف له دلالته سواء على التخصيص أم لفت انتباه المتلقي، وقد ارتبط التقديم والتأخير عند ابن الرقاع أساسا بالقضية المطروحة والموضوع المعالج، فكان أمرا مقصودا وواحدا من الخيارات التي عمد الشاعر إلى الاتكاء عليها في رسم الدلالات العميقة للرسالة التي أراد إيصالها في شعره.

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٦٠.
[2] . ورد في الديوان: سِنة بكسر السين، والصواب سُنة بضمها، انظر: اللسان (سنن)، وسُنّة الله: أحكامه وأمره ونهيه، قوّم: أزال عِوَجَه.

ثانيا: الحذف:

يُعدّ الحذف من الظواهر اللغوية التي تشترك فيها اللغات الإنسانية عامة، فغالبا ما يميل المتكلم إلى التصرف في اللغة فيما يقول بحذف بعض العناصر اللغوية المكررة، أو إلى حذف ما يمكن للسامع فهمه من خلال القرائن والدلائل المصاحبة سواء أكانت عقلية، أم حالية، أم لفظية.

وقد لقي باب الحذف عناية خاصة من قبل علماء النحو وعلماء البلاغة على حد سواء، إلا أن النحويين يرون أنّ الحذف لا يخرج عن السياق العام للنظام اللغوي، فيذهبون إلى تقدير المحذوف لتفسير الاختلال الظاهر في التركيب النحوي، ليعودوا بالنظام اللغوي المتناسق إلى أصله؛ أي إلى المستوى العادي الذي يعنيهم، ويمثل المادة التي يشتغلون بها.

وعلى العكس من رؤية النحويين تلك، يرى البلاغيون أن في الحذف قيمة إبداعية لها أثرها في الكشف عن الدلالات التي يقصدها الأديب، بل إن الحذف عندهم يعد مؤشرا على قدرة الأديب اللغوية في خروجه على النمط اللغوي المألوف، والتمرد على معياريته الصارمة، ولهذا، كانت اللغة الفنية أو الأدبية هي المادة التي يشتغلون بها، فعدوا اللغة الفنية هي التي تتحقق فيها صفة المغايرة أو الانحراف، ولهذا، يصف الجرجاني باب الحذف بقوله: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تبن"[١]. فهو يجعل باب الحذف من باب الفصاحة، إلا أن ذلك لا يعني أن يتصرف الأديب في اللغة دونما منطق يخضع له، أو دونما غرض أو فائدة؛ " لأن انتهاك القواعد اللغوية - إلى حد تضيع معه الفائدة - يصبح نوعا من العبث، والفوضى الكلامية، التي لا يسعى إلى تحقيقها أي فرد، ومن ثم فإن الحكمة في الأداء تكمن في الخروج عن النظام المثالي للغة، أو تطويعه إلى ما يخدم الغرض الفني من ناحية، والحرص - في الوقت ذاته - على الفائدة الدلالية التي نتحسسها في ثنايا النظام الجديد"[٢].

وقد اهتم الدرس الأسلوبي بـ (ظاهرة الحذف) بوصفها انحرافا عن النمط العادي في التعبير، إذ إن الحذف ظاهرة لغوية تسعى إلى استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه مما يحدث التفاعل المنشود بين

---

١. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٣١.
٢. أبو حميدة، محمد صلاح زكي(٢٠٠٧)، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، ص ١٣٣-١٣٤.

المرسل والمتلقي، فالأديب يتعمد اللجوء إلى هذا الإرسال الناقص ليتيح المجال أمام المتلقي لتكملته، فيفجّر في ذهنه العديد من الأفكار التي تجعله يتخيل ما هو المقصود من قبل الشاعر، فيبحث في الدلالات القابعة وراء هذا الحذف.

وقد جاء الحذف في شعر عديّ بن الرّقاع العامليّ ليخدم أغراضا أسلوبية متعددة، فتجلّى في أنساق أسلوبية تبدّت على النحو الآتي:

أ. **حذف المبتدأ :**

المبتدأ أحد ركني الإسناد في الجملة الاسمية، بل إن الإسناد يرتكز عليه، فلا تقوم الجملة الاسمية دونه، إلا أنه قد يحذف منها، وهو مع حذفه هذا إلا أنه مقرر موجود في الذهن فلا يحذف إلا إن دلّ عليه دليل، وقد تحدّث الجرجاني عن بعض ما يلابس حذف المبتدأ في الكلام، فقال: " من المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ القطع والاسئناف، يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الكلام بخبر عن المبتدأ "[1].

وقد ورد حذف المبتدأ عند ابن الرّقاع في إطار مدحه لعمر بن الوليد، إذ يقول[2]:

أبـــا حفْـــصٍ جـــزاكَ اللهُ خيْـــرًا	**إذا مــا المُعْتَــزى كَــرِهَ السُّــؤالا[3]**
جـــوادٌ لـــيْس قـــالا حِـــينَ يُـــؤتى	**لِطالِـــــبِ حاجَـــــةٍ أبَـــــدًا ألا لا[4]**

فقد حذف المبتدأ من مطلع البيت الثاني والتقدير: (أنت جواد)، وقد جاء حذف المبتدأ في هذا الموضع لأن تقدير الكلام مفهوم من السياق، فالشاعر يخاطب ابن الخليفة مادحا، وهو يصرح بكنيته في البيت الأول بقوله (أبا حفص)، فلا حاجة لذكره في البيت الثاني لأنه بات معلوما، ولا حاجة لذكر ما هو معلوم، كما أن حذف المبتدأ هنا أدى إلى إبراز الخبر (جوادٌ) بشكل لافت، فذكر الخبر في هذا المقام دون المبتدأ يبرز قيمة الخبر الدلالية؛ لأنه ما ينصرف إليه ذهن المتلقي، وفي هذا إبراز لقيمة الكرم والجود في الممدوح الذي لا يحتاج إلى تعريف أو إشهار، فحذف اسمه كان

---

[1] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٩٥.
[2] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١١٣.
[3] . المعتزى: صاحب الحاجة.
[4] . رجل قالّ الرأي، وقيل الرأي: إذا أخطأ.

أبلغ من ذكره، وكأن الشاعر يريد القول إن الخبر (جواد) لا يصلح إلا لمسند إليه معروف في الذهن حتى وإن لم يذكر.

ومما حذف المبتدأ فيه قول الشاعر متغزلا[١]:

وَلَـرُبَّ واضـحةِ الجبـينِ خَريـدةٍ ... بيْضـاءَ قـدْ ضـرَبَتْ بهـا أوتادَهـا[٢]

تصْـطادُ بهْجَتُهـا المُعلـَّلَ بالصِّـبا ... عَرَضـا فتُقْصِـدُهُ ولـنْ يصـادَها[٣]

كالظّبْيـةِ البكْـرِ الفريـدةِ ترْتَعـي ... مـن أرْضِـها قفَراتِهـا وعِهادَهـا[٤]

فالشاعر في هذه الأبيات يصف جمال امرأته، ويوضح علاقته بها، فهي امرأة بيضاء، فريدة في حسنها وجمالها، وفي معرض وصفه لها عمد ابن الرقاع إلى الإخبار عنها بالجار والمجرور (كالظبية) دون ذكر المبتدأ وتقديره في هذا المقام (هي)؛ وذلك لأن السياق يدل عليها دلالة واضحة من خلال الأبيات السابقة، فهو يتحدث عن امرأة ويظهر أحاسيسه نحوها، فيصفها بخير الصفات وأكثرها حلاوة وقربا للنفس، ولعلّ في الحذف هنا شيء من التدليل من قبل الشاعر لامرأته، فهو يشكو شوقه لها وللقائها؛ لأنها لا تمكّنه من نفسها، ولهذا، يأتي بالحذف للتقرب منها وتدليلها علّها تتقرب منه فتطفئ ما يجول في قلبه من لوعة وحرقة.

ب. <u>حذف الفعل:</u>

كما في قوله[٥]:

وأصـبْتَ فـي أرْضِ العـدوِّ مُصـيبَةً ... بلغَـتْ أقاصـي غورِهـا ونِجادَهـا[٦]

نصْـرًا وظفْـرًا مـا تنـاولَ مثْلَـهُ ... أحَـدٌ مـن الخلفـاءِ كـانَ أرادَهـا

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٨٣.

٢ . واضحة الجبين: بيضاء، الخريدة: الحيية، والتخرد: الحياء، و أوتادها: أَوتادُ الفَمِ: أَسنانه على التشبيه.

٣ . بهجتها: حسنها، عرضا: من غير قصد، ويقال: رماه فأقصده وأقصعه وأدعصه وأصماه إذا قتله على المكان.

٤ . البكر: التي ولدت بطنا، الفريدة: أي انفردت عن سربها وخذلت صواحبها وأقامت على ولدها، ترتعي: تأكل بنفسها، قفرات: الأرض الخلاء، ليس بها زرع ولا ماء ولا بشر، العهاد: جمع عهدة وهو أول ما يقع من المطر، يقال: أصابنا المطر على عهاد كانت قبله، وهي أرض معهودة.

٥ . المصدر نفسه، ص ٩١-٩٢.

٦ . غورها: غَوْرُ كلِّ شيء: قَعْرُه، نجادها: وما غَلُظَ من الأرض، وأَشرَفَ وارتَفَعَ واستَوى.

فقد حذف الشاعر الفعل في مطلع البيت الثاني والتقدير: (نُصرتَ نصرا)، وإنما جاء هذا الحذف لإظهار عظم هذا النصر الذي حققه الوليد بن عبد الملك على خصومه، حتى أن أحدا من الخلفاء لم يحقق مثله، وقد لجأ الشاعر إلى حذف الفعل هنا لأن حالة النصر أصبحت معلومة للأشهاد، يعلمها القاصي والداني فلا حاجة لذكر انتصار الخليفة، والحذف هنا أبلغ من الذكر؛ لأن الحذف يوحي بأن فعل النصر متحقق على يدي الوليد لا محالة، فهو دأبه وعادته، ولو أن الشاعر ذكر الفعل لبدا أن فعل النصر طارئ مستحدث على الخليفة الممدوح، فجاء الحذف أبلغ وأشد تصويرا؛ لأن الأهمية انصرفت لوصف النصر وكيفيته وآثاره لا لفعله[1].

جـ. حذف الفاعل:

إنّ الفاعل ركن أساس من أركان الجملة الفعلية، فإن حُذف وجب أن يذكر ما يدل عليه، ومنه قوله[2]:

وتُــــولّي الحصــــا ذواتِ نســــورٍ   مُجمَّــراتٍ يــؤذْنَ صــمَّ الرَّضــيمِ[3]

فقد عمد الشاعر في إطار وصفه الخيل إلى حذف الفاعل من قوله: (وتولي الحصا ذوات نسور)، والتقدير: (وتولي الحصا حوافر ذوات نسور) وقد دل على هذا المحذوف سياق الأبيات التي تناولت صفات الخيل المحمودة، فالشاعر حذف الفاعل (حوافر) إلا أنه أبقى على صفتها لأنه يدرك أن الحوافر موجودة عند الخيل كلها، فلا تمتدح الخيل عليها، وإنما تمتدح على صفات هذه الحوافر التي عمد الشاعر على ذكرها وهي (ذوات نسور)، وهو أمر يحسن من صورة الخيل التي يمتدح.

---

[1] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من الحذف، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص١٥٨، و ١٧٠.

[2] . المصدر نفسه، ص ١٤٣.

[3] . يريد أنها تولي الحصا حوافر ذوات نسور، جمع نسر، وهي اللواتي في بطون الحوافر، والمجمرات: الحوافر الصلاب المجتمعات، يؤذن: يكسرن، الرّضيم: حجارة مرضوم بعضها إلى بعض.

د. حذف الناسخ واسمه:

ومنه قوله[1] :

جُوَنِيَّـةٌ مـن قطـا الصّـوانِ مَسْـكَنُها   جَفـاجِفٌ تُنْبِـتُ القفعـاءَ والـبَقَلا[2]

والتقدير(كأنها جونية)، إذ إن الشاعر يشبه ناقته بالقطا التي تتصف بصفات متعددة مما يجعلها من الطيور القوية ذات القدرة على تحمل شتى الصعاب والمتاعب، وقد جاء هذا الحذف لإبراز المشبه به، فهو يذكر صفات القطا ويلحّ عليها، ويدل على هذا الحذف البيت السابق الذي ذكر فيه الشاعر أداة التشبيه (كأن) مع اسمها في قوله[3]:

كأنّهـا وهـي تحـتَ الرَّحْـلِ لاهيـةٌ   إذا المطـيُّ علـى أنقابِـهِ ذَمَـلا[4]

فالشاعر عمد إلى حذف (كأن) تجنبا للتكرار؛ لأنه بات معلوما من السياق أن الشاعر يشبّه ناقته بالقطا، فهو يسعى لإبراز القطا لإمعان الوصف في ناقته عن طريق المشابهة بينهما.

هـ. حذف الخبر:

يقع حذف الخبر في الكلام كما يقع حذف المبتدأ، وتأتي أهمية هذا النوع من الحذف من أهمية الحذف ذاته ومكانته في العربية عموما، وقد فصّل النحاة القول في حذف الخبر، وقسّموه إلى قسمين رئيسين؛ أحدهما واجب، والآخر جائز[5]، ولابد من الإشارة إلى أن هذه الدراسة لن تأتي على المواضع التي جاء فيها الخبر محذوفا وجوبا؛ لأنها لا تعد انزياحا تركيبيا في لغة الشاعر، وإنما ستسعى للوقوف عند المواضع التي جاء حذف الخبر فيها جوازا فحمل أثرا دلاليا بلاغيا في تشكيل المعنى. ومما ورد على هذا النسق، قوله[6]:

---

[1] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٧٨.

[2] . جونية: قطاة، والصوان: موضع كثير الحجارة، والجفاجف: جمع جفجف وهو مستوى من الأرض في غلظ، والقفعاء: نبت من أحرار البقل تنبت متصدحة كأن ورقها ورق الينبوت، والبقل شبيه بالقتّ.

[3] . المصدر نفسه، ص ٧٨.

[4] . لاهية: منشغلة، أنقاب: جمع نقب، أي نقبت أخفافها من طول السير، والذميل: ضرب من السير السريع، وهو العَنَق.

[5] . للمزيد حول مواضع حذف الخبر، انظر: سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر(ت١٨٠هـ)، الكتاب، (تحقيق وشرح عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ٢:١١٩.

[6] . المصدر نفسه، ص ١٦٣.

والمــــرْءُ يـــورِثُ مجْـــدَهُ أبنـــاءَهُ ويَمـوتُ آخـرُ وهـوَ فـي الأحْيـاءِ[١]

والتقدير: (وهو في الأحياء موجود) فقد حذف الخبر (موجود) لدلالة السياق عليه، وقد جاء حذف الخبر هنا متسقا مع المعنى الذي تسعى إليه الأبيات، فالشاعر يعبر عن فلسفته في الحياة، ونظرته إلى الناس على اختلاف طبائعهم وأخلاقهم، وهي فلسفة تنطلق من أن الموت يصيب أصناف البشر كافة، إلا أنه يؤكد في هذا البيت أهمية الذكر الحسن والمجد الذي يرثه الأبناء عن آبائهم، ففي حين أن من الناس من لايزال موجودا بين الناس على سبيل الحقيقة، إلا أن ذكره خامل وكأنه ميت، وقد جاء حذف الخبر متناسبا مع معنى الخمول وانعدام الذكر في هذا الحيّ الميت الذي يقصده الشاعر، وكأن الشاعر قصد من حذف الخبر الدلالة على حذف ذِكْر هذه الفئة من الناس في مجتمعها وبين أقوامها، حتى غدت وكأنها غير موجودة.

و. حذف المعطوف:

ومنه قوله[٢]:

فـــإنْ تعْـــدُوَنّا الجاهليّــــةُ أنّنــــا لنُحْدِثُ في الأقْوامِ بؤسى وأنْعُما

وإنّـــــا إذا زارَ العَــــدُوُّ ديارَنـــــا سَــقَيْناهُ شــرْبا ذا سِـمامٍ وعلْقَمـا

فالشاعر لجأ إلى حذف المعطوف في البيتين السابقين، إذ إن التقدير في البيت الأول: (ونحدث فيهم أنعما)، وفي البيت الثاني (وسقيناه علقما)، وقد أدى الحذف في البيتين إلى إظهار فخر الشاعر بنفسه وبقبيلته أيما فخر، فهو عندما حذف الفعل (نحدث) في البيت الأول أراد أن يقول إن ما يحدثه بعدوّه من تنكيل إنما هو نعمة ونقمة عليهم في الوقت ذاته، فالبؤس والنعمة لا تحدثان بفعلين مختلفين، وإنما هي نتيجة لفعل واحد، وكأن فعلهم بعدوهم هو بمنزلة السحر الذي يكون نعمة ونقمة على من يقع عليه، وفي هذا دقة في وصف قوتهم وإظهار بأسهم.

أما في البيت الثاني فقد حذف الشاعر (سقينا) المعطوف على الفعل المذكور مسبقا ليدل على أن ردّهم على أعدائهم يكون ردّا حاسما، إذ يسقونهم هذا الشراب السام الذي يفضي بهم إلى الموت، فإن لم يموتوا كان وقع الرد عليهم كمن تذوّق العلقم.

---

[١] . يموت وهي حي، يريد أنه خامل لا يذكر.
[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ١٩٣.

فالحذف هنا كان أبلغ من الذكر؛ لأن السياق يدل على المحذوف ، ولأن الشاعر لم يكن ليعمد إلى هذا النوع من التكرار الممجوج الذي سيفسد المعنى أولا، والإيقاع ثانيا، ثم إن الحذف أظهر صفات الشاعر وقومه بطريقة أكثر بروزا وإمعانا في الفخر من خلال أثر هذه الصفات على الأعداء.

ز. حذف الموصوف:

ومنه قوله [١]:

بزّهــا الأمْــرَ أيِّــدٌ نَعِــرُ النيَّــةِ   لا يطْبيــــهِ إلا الخَــــــــلاءُ[٢]

والتقدير: (رجل أيّد) فحذف الشاعر الموصوف وأبقى الصفة، فالعربي يعرف أن الوصف (أيّد) إنما يطلق للرجل، ولذا؛ عمد الشاعر إلى حذفه، ثم إنّ في حذف الموصوف في هذا المقام ما يشير إلى التقليل من شأن هذا الموصوف، وتحقيره لأنه ذو صفة منبوذة بين الناس.

ومن أمثلة حذف الموصوف قوله أيضا[٣]:

ولَقَــــدْ أغتَــــدي بِــــأجردَ نَهْــــدٍ   لاحَــهُ بعْــدَ طيِّــهِ المضْــمارُ [٤]

والتقدير: (ولقد اغتدي بفرس أجرد نهد) فحذف الموصوف (فرس) وأبقى الصفة للدلالة على المحذوف، فالسياق يدل على هذا المحذوف؛ إذ إن الموصوف حاضر من خلال دلالة السياق عليه، ويأتي هذا الحذف منسجما مع اهتمام ابن الرقاع بالخيل في شعره، فهو يصفها وصفا دقيقا، ومن هنا يأتي إهماله للموصوف لإبراز الصفة، وإظهارها لتكون هي مدار القول ومعناه.

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ١٥١.

٢ . بزّها: غالب المرأة على أمرها، رجل أيّد: قوي، والأيد: القوة، نعر النية: أي بعيد النية، أطباه: دعاه، الخلاء: المكان الخالي، أي يجب أن يخلو بنفسه من غيرته وسوء خلقه، ولا يخالط الناس.

٣ . المصدر نفسه، ص ١٧٩.

٤ . أغتدي: أذهب وقت الغداة، أجرد: قصير الشعر، وطول الشعرة: هجنة، ونهد: غليظ، طيّه: الطَّيُّ: الغِلُّ أَو الحِقْدُ يُطْوَى في القلب، لاحه: نازعه.

حـ. حذف جواب الشرط:

ومنه قوله [١]:

ســـــيِّدٌ إليـــــهِ المُغيـــــثُ إذا مــــا قيــلَ يــوْمَ الفَخــارِ أيــنَ الغنــاءُ [٢]

والتقدير: (إذا ما قيل يوم الفخار أين الغناء فأنت المغيث)، فقد حذف الشاعر جواب الشرط (فأنت المغيث) لدلالة السياق عليه، كما أن (المغيث) قد وردت في البيت وتكرارها سيفقد البيت جماليته وخصوصية تعبيره لا سيما أنه في إطار المدح، وربما كان الحذف احترازا من الشاعر لئلا يُسقِط اسما من أسماء الله الحسنى على الممدوح فيؤخذ عليه ذلك [٣].

ي. حذف أداة النداء:

ومنه قوله [٤]:

أبــــا حفْـــصٍ جـــزاكَ اللهُ خيْـــرا إذا مــا المُعْتَــزى كَــرِه السُّــؤالا [٥]

والتقدير: (يا أبا حفص)، فحذف أداة النداء (يا)، وكأن الشاعر لا يريد أن يظهر للخليفة – الممدوح- أنه بعيد عنه، فقد أراد الشاعر من هذا الحذف التقرب من الخليفة، فحذف أداة النداء إمعانا منه في تحقيق القرب، سواء أكان هذا القرب مكانيا أم معنويا، إذ إن الشاعر في بلاط الخليفة وهذا يجعله قريبا منه مكانا، وهو يسعى لأن يقول: إن الخليفة قريب من قلبه وهذا من باب القرب المعنوي، وهو قرب يتناسب والصفات الحميدة التي يمتدح الخليفة بها.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ هذا النوع من الحذف لم يرد إلا في شاهد واحد في ديوان ابن الرقاع وهو البيت الذي ذكرته سابقا.

---

١. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٥٨.
٢. الغَناءُ، بالفتح: النَّفْعُ.
٣. للمزيد من الشواهد حول هذا النسق في الديوان، انظر: المصدر نفسه، ص١٥١، و ١٦٠، ١٦١.
٤. المصدر نفسه، ص ١١٣.
٥. المعتزى: صاحب الحاجة.

ك. حذف حرف الجر:

ومنه قوله[١]:

وأسـيلَةِ الخـدّيْنِ سـاجٍ طرْفـُها   بيْضاءَ مؤْنِقَـةٍ لِعَـيْنِ المُجْتَلـي[٢]

والتقدير: (وربَّ أسيلة)، فالشاعر عمد إلى حذف حرف الجر (ربَّ) ليدل على أهمية ما يجعله مطلعا لبيته، فهو يريد أن يجعل القول متمركزا حول المرأة التي أحب، ولهذا؛ قصد إلى حذف ما يمكن أن يتقدم عليها في ترتيب الكلام.

وقد اعتمد ابن الرّقاع على حذف (ربَّ) للدلالة على أهمية ما يريد أن يقول في غير موضع، فقد حذف (ربَّ) في معرض حديثه عن الفلاة، فجعلها تتصدر البيت ليظهر من خلال ذلك شجاعته وقدرته على اختراق الصحارى المهلكة، يقول[٣]:

وداويـةٍ يحـارُ الرّكْـبُ فيهـا   كـأن علـى مَخارِمهـا جِـلالا[٤]

فالتقدير (وربَّ داويةٍ) فحذف حرف الجر، وأبقى الاسم المجرور لإبرازه، فالشاعر هنا يجعل من الاسم المجرور متصدرا للقول في إشارة منه إلى قسوة هذه الفلاة، وهو بذلك يشير إلى قوته وبأسه هو.

ومن خلال الاستقراء السابق لتقنية الحذف في شعر ابن الرقاع، والأنساق التي وردت عليها، يجد الباحث أن هذه الظاهرة الأسلوبية كان لها حضور لافت امتازت به لغة الشاعر حتى أنها باتت تشكل أحد أهم الملامح الأسلوبية التي تمتاز بها لغته الشعرية، كما أن هذا الانزياح الأسلوبي في التركيب جاء متناسبا مع المعنى الذي يذهب إليه الشاعر، بل إن هذا الانزياح ساهم في تشكيل المعنى ورسم دلالاته، وقد بيّن الباحث في بعض المواضع أن الحذف كان أبلغ من الذكر، إذ إن الذكر كان ليخلّ بالمعنى، وليفسد القيمة الجمالية التي توافرت في الحذف ذاته، وقد تفاوتت

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٦٠.

[٢] . أسيلة الخدين: خدٌّ أَسِيل: وهو السهل اللّيِّن الدقيق المستوي والمسنون اللطيف الدقيق الأَنف، ساج: ساكن ليس بكثير التحرك، ناقة سجواء: أي ساكنة عند الحلب، الأنيق: المُعجِب.

[٣] . المصدر نفسه، ص ١١١.

[٤] . يقال: داوية ولا يشدد، وداويّة بالتشديد، وهي الفلاة إِذا كانت بعيدةَ الأَطرافِ مُستوية واسعة، ويقول: حار يحار حيرة وحيرانا، أي يتحيرون فيها لا علم بها، والمخارم: جمع مخرم، وهو منقطع أنف الجبل، أي كان عليها جلالا مما غمرها الآل.

مظاهر الحذف عند ابن الرقاع من حيث تواترها في ديوانه، فلم تكن نسبة شيوعها على درجة واحدة، وإنما كان حضور كل منها بما يتناسب مع السياق وينسجم مع المعنى المقصود، ولا بد من الإشارة إلى أن ما وقفت عليه الدراسة من مظاهر الحذف عند عديّ بن الرّقاع العاملي إنما كان من باب الحذف الجائز دون الواجب، إذ إن الحذف الواجب لا يعدّ انزياحا تركيبيا وإنما نظم وفق ما تقتضيه قواعد النحو، فلم تأت الدراسة على ذكره وإن كان كثيرا في الديوان.

ثالثا: الالتفات:

يُعدُّ الالتفات أحد التقنيات الأسلوبية التي عُني بها معظم علماء البلاغة منذ القدم، فعدوه من الأساليب التي تكشف عن جانب المرونة والسلاسة في اللغة؛ إذ إنها تعين الشاعر في اختياراته عند مراوحته بين أسلوب وآخر، فابن المعتز يرى أنّ الالتفات هو: " انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[١]، ويسمّيه أسامة بن منقذ (انصرافا) بقوله: " اعلم أن الانصراف هو أن يرجع الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر"[٢]، وقد نعته الرازي بـ (العدول) في قوله: " قيل إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو العكس، فالأول قوله تعالى:" ملك يوم الدين، إياك نعبد"[٣] والثاني قوله: " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم"[٤] ....."[٥]،

فهذا التحول من الخطاب إلى الإخبار أو العكس يضفي على النص بعدا جماليا له وقعه على السامع؛ " لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"[٦]، بل إن حازم القرطاجني يعيب أن يكون الكلام على نسق واحد دونما تغييرفي قوله: " وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره، فتارة يجعل نفسه مخاطبا، وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك، كان

---

١. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد بن العباس(ت٢٩٦هـ)، البديع، (علق عليه أغناطيوس كراتشفوفسكي)، لوزاك وشركاه، لندن، ١٩٣٥، ص ٦٧.

٢. أسامة بن منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد الشيزري (ت ٥٨٤هـ)، البديع في نقد الشعر، (تحقيق عبد علي مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨٧.

٣. سورة الفاتحة، الآية: ٤-٥.

٤. سورة يونس، الآية: ٢٢.

٥. الرازي، فخر الدين أبو عبدالله محمد بن عمر البكري(ت٦٠٦هـ)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، (تحقيق بكري شيخ أمين)، دار العلّم للملايين، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٨٧-٢٨٨.

٦. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد(ت٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥، ج١، ص٧.

الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"[١].

وربما لم تكن الغاية من الالتفات عند الشعراء مقصورة على جذب انتباه المتلقي فحسب، لأن ما يحدث فيه من تحولات على مستوى الخطاب ليست تحولات ثابتة مطردة في النص، وإنما هي انحرافات للنسق، وعدول عن صيغة إلى صيغة أخرى للكشف عن بعض المعاني والدلالات الكامنة التي لم تكن لتظهر لولا هذا التغير الواقع في نسق الخطاب، ومن هنا كان الالتفات أحد أهم الأساليب التي تُغني النص دلاليا وجماليا، بالإضافة إلى ما يُحدثه من إمتاع وتشويق لدى المتلقي من خلال هذه الحيوية المتبدّية في المراوحة بين الصيغ.

وهكذا تبرز شعرية الالتفات بوصفها إحدى الأدوات أو التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر لتوليد عدد من الانزياحات التركيبية من خلال المغايرة في الأسلوب؛ بالعدول عن أسلوب إلى آخر، والخروج على النمط السائد في النص، فيكسر نمط التوقع عند المتلقي، وهو ما دعته الدراسات الأسلوبية الحديثة (انحرافا).

وقد وضع البلاغيون للالتفات شرطين: أولهما؛ " أن يكون الضمير الملتفت إليه عائدا في نفس الأمر إلى الملتفت عنه "[٢]، وأما الشرط الثاني فهو أن يكون الالتفات في جملتين مستقلتين، وهو الشرط الذي رفضه الزركشي بقوله: " وفي هذا الشرط نظر، فقد وقع في القرآن مواضع، الالتفات فيها وقع في كلام واحد، وإن لم يكن بين جزأي الجملة، كقوله تعالى: " والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي"[٣] ...... "[٤].

وقد ورد الالتفات بالضمير عند عديّ بن الرّقاع العاملي بكثرة في ديوانه، فغالبية قصائده لا تخلو من حضور لافت لهذا الأسلوب، إذ إن استخدام الضمير كان ذا حضور واسع في الديوان ، فقد كان ابن الرقاع يتكئ عليه اتكاء واضحا في التعبير عما يريد من خلال شبكة تقابلات بين أنواع هذه الضمائر، لا سيّما ضمائر الغيبة والخطاب، فهي تقوم بدور جلي في شعره، فتكشف عن الرؤية التي يريد التعبير عنها، وعن أطراف المعادلة الشعرية عنده، وعن سياق الموقف الذي نظم

---

١. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٤٨.

٢. فرّاج، نزيه عبد الحميد(١٩٨٣)، أسلوب الالتفات، دراسة تاريخية فنية، مطبعة دار البيان، القاهرة، ص ٦.

٣. سورة العنكبوت، الآية: ٢٣.

٤. الزركشي، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن بهادر(ت٧٩٤هـ)، البرهان في علوم القرآن، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٣٢.

فيه الشعر، وطبيعة هذا السياق، بل إنّ المراوحة بين هذه الضمائر في الاستخدام مكّنت ابن الرقاع من الحركة بمرونة في عالمه الشعري فاستطاع أن يعبّر بصدق وجلاء عمّا يريد.

فتنوّعت أنماط الالتفات في شعره، وقد جاءت وفق ما يأتي:

أ. التحول من الغائب إلى المخاطب:

ومنه قوله [١]:

وإذا رأيـــتَ جماعـــةً هـــو فـــيهُمُ	**بيَّنْـــتَ ســـؤدَدَهُ وإنْ لـــمْ تُســـألِ[٢]**
ألفـــى أبـــاهُ وجـــدّهُ وأباهُمـــا	**مـروانُ فـي الشرفِ الرّفيـعِ الأطـولِ**
لطفـــاءُ كـــانوا للبريّـــةِ عصْـــمةً	**فأطـــاقَ آخـــرَهُم فَعـــالَ الأولِ[٣]**
أنـــتَ ابـــنهم بُنِيَـــتْ عليْـــكَ بيـــوتُهُم	**فـي قـاهرٍ لـذوي الضّـغائنِ مُعْتَـلِ**
فجُزيـتَ أفْضَـلَ مـا عملْـتَ مُضـاعفا	**وَتَمـلَّ حلْـوَ العـيْشِ غيـر مُمَلّـلِ [٤]**

تأتي هذه الأبيات في سياق مدح الشاعر لعمر بن الوليد بن عبد الملك، والشاعر هنا يؤكد أحقية البيت الأموي بالخلافة لأنهم ورثة عثمان – رضي الله عنه- فهم أهل بيته، وفي تولية خلفاء بني أمية ابتداء من معاوية وصولا إلى الوليد رأب للصدع وعصمة للناس، وكأن الشاعر يريد أن يقول للأمير أن هذا الحق هو حق شرعي يرثه الابن عن أبيه، وقد جاء خطاب الشاعر للأمير من خلال ضميرين رئيسين في هذه المقطّعة الشعرية، ففي بدايتها يستخدم الشاعر ضمير الغائب كناية عن هذا الأمير بقوله: (هو فيهم، سؤدده، ألفى، أباه، جدّه)، ثم أخذ الشاعر بالانتقال إلى ضمير المخاطب في خطابه للأمير نفسه بقوله: (أنتَ، فجزيتَ، عملتَ..)، ومن هنا تتجلى ثنائية الحضور والغيبة في هذه الأبيات، فالشاعر يستخدم ضمير الغائب في حديثه عمن رحلوا، وإن كان المخاطب حاضرا موجودا، وهو بذلك يساوي بين الممدوح ومن سبقه من الخلفاء من أهل بيته، فلا يفضل أحدهم على الآخر، ثم ما يلبث أن يلتفت إلى ضمير المخاطب الحاضر ليصرّح أنّ هذا الممدوح إنما هو امتداد لمن غابوا فلا ينفصل عنهم، ففعائله من فعائلهم، فتنصهر هذه

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٧١-٧٢.

٢ . سؤدده: سيادته وشرفه.

٣ . لطفاء: صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من لطَفَ، أي؛ صاحب رفق وأدب في المعاملة، عصمة: منعة، أطاق: قدر على.

٤ . تملّ: أي كن فيه مليا، يقال: أبل جديدا وتَمَلَّ حبيبا، أي يطل عمرك معه.

الثنائية بين الغياب والحضور من خلال التسلسل التاريخي والزمني لحكم بني أمية لتتشكل في نهايتها في شخص الممدوح.

ولعلّ هذا الاستخدام للضمائر في المقطوعة السابقة يجعل القارئ في حيرة من أمره؛ إذ إن المغزى من العدول عن الغائب إلى المخاطب لا يغدو واضحا سببه، ولكنّ المتأمل لهذه الأبيات يستطيع الكشف عن دلالات الحضور والغيبة التي يقصدها الشاعر، ويسعى إلى تأكيدها وكأنه يبشر الأمير بأنك الوريث الشرعي للحكم فيما بعد[١].

ب. <u>التحول من المخاطب إلى الغائب:</u>

ومنه قوله مادحا الوليد بن عبد الملك[٢]:

وَعَمَـرْتَ أرْض المسْـلمينَ فأقْبلـتْ	**وَنَفيْتَ عنْهـا مـنْ يُريـدُ فسـادَها[٣]**
وأَصبْتَ فـي أرْضِ العدوِّ مُصيبة ً	**بلغتْ أقاصـي غورِهـا ونِجادهـا[٤]**
نصْـرا وَظفْـرا مـا تنـاولَ مثْلَـهُ	**أحـدٌ مـنَ الخُلفـاءِ كـانَ أرادَهـا**
وَإذا نَشَـرْتَ لـه الثنـاءَ وجدْتَـهُ	**جَمـعَ المَكـارمَ طُرْفَهـا وتِلادَهـا[٥]**
غَلـبَ المَسـاميحَ الوليـدُ سـماحة ً	**وكفـى قُرَيْشـا مـا ينـوبُ وسـادَها[٦]**
تأتيـهِ أسْـلابُ الأعـزّةِ عَنْـوَة ً	**قسْـرا ويجْمـعُ للحـروبِ عَتادَهـا[٧]**
وإذا رأى نـارَ العـدوِّ تضـرّمَتْ	**سـامى جماعـةَ أهلِهـا فاكتادهـا[٨]**
بعَرمْـرمٍ يَئِـدُ الروابـي ذي وغـىً	**كـالحرَّةِ احتمـل الضُّحى أطوادَهـا[٩]**

تأتي هذه الأبيات في سياق مدح الشاعر للوليد بن عبد الملك، وقد تناول الشاعر الممدوح فيها من خلال ضمير المخاطب في الأبيات الأولى بقوله: (عمرتَ، نفيتَ، أصبْتَ...)، ثم عدل عن صيغة المخاطب إلى صيغة الغائب فقال: (وجدتهُ، جمعَ، غلبَ، تأتيه، يجمعُ، سامى ...)، وتأتي

---

[١] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من الالتفات، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٨٧، و ١١٤، ١٢٥.
[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص٩١-٩٤.
[٣] . يقول: عمرت الأرض أعمرها عمارة إذا توليت عمارتها.
[٤] . غورها: غَوْرُ كلِّ شيء: قَعْرُه، نجادها: وما غَلُظَ من الأرض، وأَشرَفَ وارتَفَعَ واستَوى.
[٥] . أراد طرّفها فخفف، وهو جمع طريف، وهو الحديث، والتليد والتالد ما كان عندهم منذ حين، فتلد عندهم، أي طال مقامه، والتلاد: قديمها.
[٦] . أي: ولد عندهم ممن ولده مالك بن النضر بن كنانة بن خزيمة فهو من قريش.
[٧] . الأعزة: الملوك أهل النعمة والقوة، يقال: قد عزّه يعزّه عزّا إذا غلبه، وفي المثل:(منْ عزَّ بزَّ)، أي : من غلبَ سلَب، العنوة: القسر والقهر، العتاد: العدة.
[٨] . نار العدوّ: مثل للحرب، تضرّمتْ: توقدتْ واشتعلت، سامى: طاول، فاكتادها: من الكيد.
[٩] . عرمرم: جيش عرمرم، أي كثير من كل شيء، الروابي: جمع رابية، يئد: يغمزها بالوطء الشديد، وغى: الحرب، الحَرَّة: أَرض ذات حجارة سود نخرة كأَنما أُحرقت بالنار، أطوادها: جبالها العالية.

هذه المراوحة في استخدام صيغ الضمائر في هذه المقطّعة منسجمة أشد الانسجام مع المعنى الذي يسعى الشاعر لإبرازه، فقد استخدم ابن الرّقاع صيغة المخاطب للدلالة على الأعمال التي قام بها الممدوح وتحققت في عصره وعلى يديه، ولم تتحقق في عصر غيره من الخلفاء، فهو يشير بصيغة الخطاب هنا إلى الفتوحات الإسلامية التي تحققت في عهد الوليد بن عبد الملك، وهذا الأمر من شأنه أن يعلي من قيمة الممدوح ومكانته، فهو ليس كأي خليفة، والشاعر من خلال ضمير المخاطب راح يشدّ انتباه المتلقي إلى أن هذه الأفعال الحميدة، فهي من صنيع الوليد لا غيره، إلا أن عديّا يعود ليعدل عن صيغة الخطاب إلى الغيبة، فيجعل من الممدوح الحاضر غائبا، وكأن الخطاب لم يعد موجها للشخص ذاته، وفي هذا خلخلة لتوقع المتلقي، إلا أن النظر العميق في هذه الأبيات يدلّل على أن الشاعر ما زال في حضرة الممدوح، وإن راح يعبّر عنه بصيغة الغائب، فالممدوح حاضر في وجدان الشاعر أولا وبين ثنايا النص ثانيا، فاستخدام الشاعر لضمير الغائب جاء في إطار الحديث عن صفات إسلامية لها تقديرها في الوجدان العربي الإسلامي عامة، فالممدوح هو من جمع مكارم الأخلاق فكان أهلا لهذه السيادة، فهو الخليفة الشجاع الكريم، ذو الأخلاق الحسنة، الذي يجاهد في سبيل الله إعلاء لكلمته، وهو من يتقدّم جيوشه ليوقع بأعدائه أشد الهزائم...، ومن هنا جاء التعبير باستخدام ضمير الغائب أكثر انسجاما مع هذه الصفات، لأن الشاعر لا يريد أن يُفهم من كلامه أن الوليد هو الخليفة الوحيد من بين الخلفاء الذي تحلّى بهذه الصفات، فهو لا يريد التعريض بخلفاء بني أمية السابقين، فكما أن الوليد يتّسم بهذه الصفات الحميدة، فقد اتصف بها خلفاء بني أمية السابقون له، فالالتفات من الخطاب إلى الغيبة في هذا المقام ساهم بشكل كبير في إبراز صفات الممدوح التي هي صفات خلفاء بني أمية أجمعين، فالشاعر في ذكر الصفات المادية لجأ إلى الخطاب، أما في الصفات المعنوية وظف الغيبة توظيفا حسنا[١].

جـ. التحوّل من المتكلم إلى الغائب:

ومنه قوله[٢]:

وقَدْ أراني بها في عيشةٍ عجبٍ والدّهْرُ بيْنا لهُ حالٌ إذِ انْفَتلا[٣]

ألْهو بِواضِحَةِ الخدّينِ طيِّبَةٍ بعْدَ المَنامِ إذا ما سَرَّها ابْتَذلا[٤]

---

[١] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من الالتفات، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص٦٠، وص ١١٣.

[٢] . المصدر نفسه، ص ٧٣.

[٣] . انفتل: انصرف.

[٤] . واضحة الخدين: كناية عن بياضها، ابتذل: لم يعد له حرمة واحتشام.

كشـــارِبِ الخمْـــرِ لا تُشْـــفى لذاذتُـــهُ   ولــو يُطـــالِعُ حتـــى يُكْثِـرَ العلـــلا[١]

فالشاعر يستخدم ضمير المتكلم ليعبّر عن حالته عندما كان له حضور فاعل في اللوحة التي يرسمها مع المرأة، فقوله: (أراني، بينا، ألهو) تدل على أن كينونة الشاعر كانت حاضرة في هذا المشهد الذي يصوّر أيّام شبابه مع امرأته، وكيف أنه كان فاعلا مؤثرا، فالأنا تتكرر ثلاث مرات في مواقع متقاربة، ثم ما تلبث هذه الأنا حتى تغيب لتحل محلها الغيبة (صاحبها، قلبه، لذاذته، يطالع....)، وكأن الذات الشاعرة هنا لم تعد حاضرة في هذا المشهد، ولعلّ هذا الالتفات الذي يستخدمه ابن الرقاع بين صيغتي التكلم والغياب مرتبط أشد الارتباط بنظرته إلى الحياة، وبالفلسفة التي ينطلق منها، فهو يصوّر مرور السنين عليه وتقادمها، وكيف أنه كان ذاتا فاعلة في شبابه، ولهذا؛ جاء التعبير باستخدام (الأنا) المتكلمة مناسبا لحياة اللهو والعبث، إلا أنه الآن في كبره وربما شيخوخته بات يشعر أن تلك الذات راحت تغيب عن بؤرة الحدث، وربما في هذه الأبيات إشارة إلى أن الشاعر نظم هذه الأبيات في مرحلة متقدمة من عمره، بعد أن شاب وشاخ واختبر الحياة وتشكلت رؤيته لها[٢].

د. التحوّل من المتكلم إلى المخاطب:

ومنه قوله [٣]:

علانـــي الشّـــيْبُ واشْـــتعلَ اشـــتعالا   وقـــدْ غَشِـــي المفـــارِقَ والقـــذالا[٤]

وقـــدْ بُـــدِّلْتُ بعـــدَ الجهْـــلِ حلْمـــا   وبعْـــدَ اللّهـــوِ فاسْـــترضِ البِـــدالا

ومـــا قـــدْ كنْـــتَ تلْهـــو فـــي الليـــالي   بمثْـــلِ البكْـــرِ تتّبـــعُ الغَـــزالا

ويبدو واضحا لجوء الشاعر في هذه الأبيات إلى استخدم صيغتي التكلم والخطاب في محاورته لنفسه، فهو يصف الحال التي آل لها بتقادم السنين، وكيف أنّ فعل الدهر بدا ظاهرا عليه، فتبدّل جهله حلما، ثم ما يلبث أن يجرّد من ذاته شخصية يحاورها، بل يأمرها أن ترضى بالحال التي أصبحت عليها، وكأنه يريد أن يقول إن هذه الحال التي هو عليها ليست مقصورة عليه، وإنما هي شأن سائر الخلق، ففعل الدهر لا يخطئ أحدا، وكأن هذا التبدّل حال يصيب الجميع، فلا مفرّ منه

[١] . يطالع: يديم النظر، والعَلَلُ: الشَّرْبةُ الثانية، وقيل: الشُّرْب بعد الشرب تِباعاً.

[٢] . للمزيد من الشواهد حول هذا النسق من الالتفات، انظر: العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١١٧، وص ٢٠٤.

[٣] . المصدر نفسه، ص ١٠٨.

[٤] . اشتعل: كثر، القذالان: ما عن يمين القمحدوة وشمالها، القَمَحْدُوَةُ ما أَشرف على القفا من عظْم الرأسِ والهامةُ فوقها، القذال: آخر ما يشيب.

ولا منجاة، فهو وإن بدأ الحديث عن نفسه من خلال ضمير المتكلم، إلا أنه عدل عن هذه الصيغة إلى الخطاب لعلمه أن حتمية الشيخوخة وانصراف الشباب أمر لا يتعلّق به وحده وإنما سيصيب البشر أجمعين.

وقد جاء هذا النسق من الالتفات عند ابن الرقاع في غير موضع من ديوانه في ثنايا حديثه عن الشيب وتبدّل أحوال المرء، إذ يقول في موضع آخر[١]:

ومِنَ الضَّلالَةِ بعدما ذهب الصِّبا نظَري إلى حُورِ العُيونِ نواعِمِ[٢]

يذْعَرْنَ من صلعِ الرِّجالِ وشيْبِهِمْ ويَمِقْنَ شِيمَةَ كلَّ أهْيَفَ عارِمِ[٣]

أعْرِضْنَ حينَ فقدْنَ غَرْبَ بِطالَتي وَنَسِينَ حُسْنَ خلائقي وتمائمي[٤]

فاقْطَعْ بَقيَّةَ وصْلِهِنَّ بأيْنُقٍ خوصٍ يَسِجْنَ بركْبِهِنَّ سَواهِمِ[٥]

فالشاعر بعد أن أدرك حقيقة أنه لم يعد ذلك الشاب الذي تهواه النساء حين غزا الشيب رأسه أخذ ينتقل إلى الخطاب بعد التكلم ليعمم هذه الحالة، ولعلّ هذا النوع من التجريد الذي يلجأ إليه ابن الرّقاع يساعده في بث همومه ومعاناته؛ بما يمنحه له من مساحة أوسع ليبيّن معاناته على نحو موضوعي أو تمثيلي، فعلى الرغم من أن ضمير المتكلم له دلالته في الكشف عن الجانب الوجداني للشاعر فيدفع المتلقي للتعاطف معه، إلا أن العدول عنه إلى الخطاب منح النص دلالات أكثر اتساعا وعمقا في التعبير؛ إذ إن هذا العدول مكّن عديّا من نقل معاناته إلى العالم الخارجي، فهو ينقل حالته الوجدانية الداخلية إلى حالة عامة من خلال التمثيل.

هـ. التحوّل من الخطاب إلى التكلم:

ومنه قوله [٦]:

ألْمِمْ على طَلَلٍ عفا مُتقادِمِ بيْنَ الذؤيْبِ وبينَ غيْبِ الناعِمِ[١]

بمَجَرِّ أهْبِرَةِ الكِناسِ تَلَفَّعَتْ بَعْدي بِمُنْكَرِ تُرْبِها المُتَراكِمِ[٢]

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٢٣.
٢ . الضلالة: ضدُّ الهُدَى والرَّشاد.
٣ . يمقن: يحببن، والأهيف: الضامر البطن، والعارم: صاحب عرامة وغزل.
٤ . الغَرْبُ النَّشاط والتَّمادِي، بطالتي: لهوي، تمائمي: عوذه التي كان يستمسلهن بها ويرقيهن.
٥ . الأَيْنُق: جمع قِلَّةٍ لناقة، الخوص: الغوائر العيون، الوسيج: ضرب من سرعة السير، السواهم : الضوامر.
٦ . المصدر نفسه، ص ١٢١.

لِتَـــزورَ أرْمِـــدَةً كـــأنَّ مُتونَـهـــا	في الأرْضِ عنْ حِجَجٍ متونُ حمائمِ[٣]
فظَلَلْـــتُ مُكْتَئِبــا كـــأنَّ تَـــذكُّري	ممّـــا عَرَفْـــتُ بهـــا تَـــوَهُمُ حـــالِمِ
ثـــمّ انْتَبَهْـــتُ وقُلْـــتُ بعْـــدَ لجاجَـــةٍ	مـــاذا يـــردُّ سُـــؤالُ أخْـــرسَ كـــاظِمِ[٤]
وتَجَلَّـــــتِ الكآبــــاءُعنّي بعْــــدَما	شَـرِقَ الجُفـونُ بمـاءِ شـجْوٍ سـاجِمِ[٥]

يرسم الشاعر في هذ الأبيات صورة الديار التي أحدث الدهر فيها فعله، فأصبحت خالية من أهلها، وكأن أحدا لم يسكنها يوما؛ ممّا أثار الحزن والشجون في قلبه حتى بكت عيناه، فهو يعبر عن الحالة الوجدانية التي أصابته حين رأى منظر الديار مقفرة ممّن كانوا يسكنون قلبه، واللافت أن ابن الرّقاع استخدم في رسم هذا المشهد صيغتين للتعبير عن ذاته، فقد بدأ الأبيات بضمير المخاطب، فقال: (ألممْ، لتزورَ...) فبدا وكأنه يرسم معاناة غيره، وأثر ما حل بالديار على شخص آخر، ثم يعود ليعلن أن الخطاب هنا إنما يخصه هو نفسه، من خلال ضمائر المتكلم التي بدت حاضرة في قوله: (فظللتُ، عرفتُ، انتبهتُ، قلتُ، عنّي،...) ولعلّ الشاعر أراد استمطار عاطفة المتلقي في بداية النص، فظهر كأنه يروي قصة غيره ليتأثر معه المتلقي بأحداث هذه القصة وبهذه المعاناة التي يعانيها صاحب هذه القصة، فبعد أن اطمأن الشاعر إلى تأثر المتلقي أخذ يعلن عن ذاته، ويصرّح أن هذه القصة وتلك المعاناة إنما هي معاناته هو، فهو الذي يؤلمه الفقد، وهو الذي يبكي ويعتصر قلبه ألما.

وقد ساهم أسلوب الالتفات هنا بشكل جلي في إظهار اختصاص الشاعر نفسه بالمعنى المقصود، وكأن أحدا لا يعاني ما يعانيه، وفي هذا إظهار لدقة الحالة الوجدانيّة التي يعانيها، كما أن الالتفات من الخطاب إلى التكلم أحدث تأثيرا مضاعفا على المتلقي الذي راح يتعاطف مع الأحداث بداية، على الرغم من أنها لشخص لا يعرفه، فيأتي الالتفات إلى المتكلم ليزيد من هذه الشحنة الوجدانية النفسية التي أراد الشاعر من خلالها أن يحدث هذا النوع من التأثير على المتلقي.

---

[١] . أراد ألمم بطلل، يقال: قد ألممتُ به إذا أتيته، وعفا: درس، والذؤيب: ماء بنجد لبني دهمان بن نصر بن معاوية، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٣، ص٩، والناعم: بكسر العين، حصن من حصون خيبر عنده قتل محمود بن مسلمة، ألقوا عليه رحى فقتلوه عام خيبر، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٢٣٥. ، وكل ما واراك وتوارى عنك فهو غيب.

[٢] . أهبرة: جمع هبير وهو المطمئن من الأرض في الرمل، يريد حيث تجر الريح ترابها، الكناس: الجمع أَكْنِسَة وكُنْسٌ، مَوْلِجُ الوَحْشِ من الظِّباء والبَقر تَسْتَكِنُّ فيه من الحرِّ، وهو من ذلك لأنها تَكْنُسُ الرمل حتى تصل إِلى الثَّرَى، تلفّعت: التحفت.

[٣] . أرمدة: الرَّمادُ: دُقاق الفحم من حُراقَةِ النار وما هَبا من الجَمْر فطار دُقاقا والجمع أرمدة، متون: مَتْنُ كل شيء: ما ظهر من كل شيء.

[٤] . كاظم: ساكت على ما في نفسه.

[٥] . الشجو: الحزن، شرق الجفون: أي كثرت الدموع فيها، الساجم: السائل.

وقد تكرر هذا النسق من الالتفات عند الشاعر في ديوانه، لاسيّما في مقدماته الطلليّة التي امتازت بالطابع الجاهلي بما فيها من ذكر للدّيار والحنين إلى من سكنها، ومن ذلك قوله[١]:

جَزِعْتَ أنْ شتَّ صَرْفُ الحيِّ فانفرقوا — وأجمعوا البيْنَ بالرَّهْنِ الذي عَلَقوا[٢]

فَقُمْتُ أتْبَعُهُم عينا إذا طَمِعَتْ — أن يرْعَووا أوْ يَعوجوا ساعةً وسَقوا[٣]

فالشاعر يستهل أبياته بصيغة الخطاب (جزعْتَ)، إلا أن حالة الجزع التي أصابته أعادته سريعا إلى صيغة المتكلم (فقمْتُ)، وكأن في هذا الالتفات وسرعة وقوعه تناسبا مع سرعة الأحداث التي يريد الشاعر الإخبار عنها، فهو لمّا رأى أن من يحب صرفوا وجوههم عنه وعن بيته، لم يجد بدّا إلا أن يقوم ويسرع ليتبعهم، فهذه الحركة السريعة التي قام بها الشاعر في الأبيات تتناسب وسرعة عدوله عن الخطاب إلى التكلم، وفي هذا دلالة أشد وقعا في تصوير الحدث حتى كأن المتلقي يستحضر هذا المشهد أمامه فيلحظ سرعة الانتقال من حالة الجزع الداخلية، إلى حالة الحركة الخارجية التي أحدثها فعل القيام.

وبعد هذا العرض لأسلوبية الالتفات في شعر ابن الرقاع، نجد أن استخدام الضمير أدى دورا بارزا في إيصال المعنى الذي يريده الشاعر، إذ إن هذا التنوع في استخدام الضمير والعدول عن صيغة معينة إلى صيغة أخرى جاء منسجما مع الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، كما جاء متناسبا مع الموقف والسياق الذي ينظم فيه.

كما كانت ذات الشاعر حاضرة في صيغ الضمير الثلاث؛ فقد عبّر عن نفسه تعبيرا صريحا بضمير المتكلم، وعدل عنه إلى المخاطب والغائب، ولم يكتف بذلك، بل كان يلجأ إلى التعبير عن نفسه بالخطاب أو الغيبة ليعدل عنهما إلى التكلم، ويمثل هذا الحضور والغيبة للذات الشاعرة حالة من القلق الوجودي التي غالبا ما كانت ترتبط بقضية الشاعر الوجودية وفلسفته في الحياة، من حيث الفناء وزوال الشباب، وحالة الضعف عند المشيب.

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٤٤.

[٢] . يقول: جزعت بأنْ شتّ صرف الحي، يريد صرفهم وجوه مطيهم عن بيتك، فانفرقوا: أي صاروا فرقة، أجمع على الأمر: أي عزم.

[٣] . يقال: تبعته إذا خرجت في أثره، واتبعته إذا فاتك وطلبته، يرعووا: يرجعوا، يعوجوا: يعطفوا، عاج، يعوج: أي عطف عليه، وسقوا: جمعوا وطردوا.

وقد برزت أسلوبية الالتفات في مواقف المدح التي كان الشاعر يخاطب الممدوح فيها من خلال صيغتي الخطاب المباشر ثم العدول عنه إلى الغيبة، والابتداء بصيغة الغائب ثم العدول عنها إلى المخاطب، وقد ظهر بجلاء براعة ابن الرقاع في الانتقال بين هذه الصيغ حسب المعنى الذي يريد.

وخلاصة القول إن توظيف عديّ بن الرّقاع لأسلوبية الالتفات أمر تنازعه طرفان، أما الطّرف الأول فيدور حول ذات الشاعر، وأما الثاني فيدور حول الآخر، سواء أكان الآخر ممدوحا أم محبوبة، فجاء استخدام الضمير يدور في فلك هذه الثلاثية (أنا الشاعر، والممدوح، والمحبوبة) من خلال مراوحته في استخدام الضمائر، وهو استخدام أجاد الشاعر فيه، فعبّر من خلاله عن المعاني التي يريد في قالب تملؤه الحركة والمرونة، فراح يشدّ القارئ معه في أحداث النص بيتا بيتا دونما ملل أو سأم.

المبحث الثاني: الانزياح في أساليب إنشاء الكلام

تأتي دراسة هذا النوع من الأساليب اللغوية لما تتمتع به من قدرة على جذب انتباه المتلقي وشحذ ذهنه، وإن كانت الأساليب الخبرية تمثل الجانب القارّ الثابت من جوانب اللغة، فإن الأساليب الإنشائية هي الجانب المتحرك ذو الطبيعة الحيوية في اللغة، وربما تعود هذه الحيوية إلى عوامل عدة هي: العامل الصوتي، والعامل النحوي، والعامل المعنوي البلاغي، والعامل النفسي المنطقي[1].

ولابدّ من الإشارة إلى أن هذه الدراسة ستعنى ببحث أساليب الإنشاء الطلبي عند ابن الرّقاع دون أساليب الإنشاء غير الطلبي، لكثرة تواترها في الديوان أولا، ولأنها تحمل من المعاني الكثير؛ ممّا يجعلها من الأساليب ذات الوقع والتأثير، الأمر الذي تختلف فيه عن أساليب الإنشاء غير الطلبي؛ فأساليبه ليست مما تتوارد عليه المعاني[2].

والدارس لديوان عديّ بن الرّقاع العاملي يلحظ حضور أساليب إنشاء الكلام، مع تنوع هذه الأساليب، وإن تفاوتت نسب تواترها في الديوان بما يتناسب وطبيعة التجربة الشعرية للشاعر،

---

[1] . انظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٤٩.
[2] . انظر: أبو موسى، محمد(١٩٧٩)، دلالات التركيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ص٢١٢.

وطبيعة السياق، والموقف والغرض الشعري، وقد جاء هذا النوع من الأساليب في الديوان على النحو الآتي:

١. الاستفهام:

يُعدّ الاستفهام من الأنماط التركيبية ذات الإنشاء الطلبي، وهو في حقيقته " طلب الفهم؛ أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بوساطة أداة من أدواته...." [١]، فهو رسالة تصدر عن المتكلم بقصد الحصول على إجابة لأمر يجهله، ويريد الاستعلام عنه من المرسل إليه.

أمّا أدوات الاستفهام فتتنوع وفقا لطبيعتها، فمنها الاسمية وهي: (من، وما، وأيّ، وكمْ)، ومنها الظرفية وهي: (متى، وأين، وكيف، وأيّ حين، وأيّان، وأنّى)، ومنها الحرفية وهي: (الهمزة، وهل)[٢] ، فتنوّع الأدوات هذا يساهم في تنويع أسلوب الشاعر، ويبتعد به عن النمطية التي قد تذهب بجمالية العمل الأدبي.

كما أن أدوات الاستفهام هذه تأتي شاملة لكل معنى يراد الاستفهام عنه، إلا أن الاستفهام لا يقتصر على " طلب العلم بالشيء...." فقد يخرج إلى معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، فطبيعة المرسل أو المتلقي أو كلاهما، وطبيعة الرسالة ذاتها قد تساهم في العدول عن معنى الاستفهام الحقيقي إلى معان يفرضها السياق، فالتجربة الشعرية تكسب الأسلوب ثوبا جديدا من المعاني ليخرج النص الشعري بحلة جديدة.

غير أنّ التأمل في البنى اللسانية للنص الشعري على مستوى المفردات والتراكيب يقود إلى خصوصية اللغة عند الشاعر، إذ إن هذه الخصوصية تقوم على إدراك وظيفية المفردات والتراكيب من خلال مجموع الأدوات النحوية التي يعمل انتظامها على بناء الجملة الشعرية.

ولأنّ أسلوب الاستفهام ينفي الرتابة عن النص، ولأنه ذو قدرة عالية على أن يحمل بين ثناياه شتى المعاني التي تجتاح نفس الشاعر ووجدانه، فقد اتكأ عليه الشاعر كثيرا في أشعاره، إذ وظفه توظيفا حسنا للتعبير عن أفكاره ومشاعره، فاستخدمه بأدواته المتنوعة.

---

١. هارون، عبد السلام (٢٠٠١)، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ١٠٨.

٢. ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي(ت٣٩٢هـ)، كتاب اللمع في العربية، (تحقيق فائز فارس)، ط٢، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٠، ص ١٣٧.

وقد تواتر هذا الأسلوب بشكل كبير في مقدمات قصائد ابن الرقاع، إذ إن معظم قصائد الديوان استهلها الشاعر بالاستفهام، لاسيّما مقدماته الطللية التي كان يبث فيها أجمل معاني الشوق والتحسر على الديار وأهلها، ومن ذلك قوله[١]:

لِمَـــنِ الـــدارُ كعُنـــوان الكتـــابِ هاجَتِ الشوقَ وعيَّتْ بالجوابِ[٢]

فهو يتسائل عن الديار وعمّا أصابها، وكيف أنها أصبحت دراسة مقفرة من أهلها في إطار من التحسّر والتفجع على ما حلّ بها، وقد غلب معنى التحسر على معظم القصائد التي استهلها الشاعر بالاستفهام، وكأن الشاعر وجد في الاستفهام أسلوبا لغويا يعينه على بث معاني الشوق والحسرة من ألم الفقد، فيقول أيضا[٣]:

لِمَـــنِ المنـــازلُ أقفـــرتْ بغبـــاءِ لـو شِئتُ هَيَّجَتِ الغداة بكائي[٤]

فهذه المنازل أصبحت مقفرة من أهلها، فراح الشاعر يتساءل عنها وعمّن كان يسكنها باكيا متحسرا، بل إن منظرها راح يشجيه ويبكيه، ويدخل الحزن والأسى في قلبه، ويكرر المعنى ذاته في مطلع قصيدة أخرى، فيقول[٥]:

أتعْـرِفُ الـدارَ أم لا تعـرفُ الطلَـلا بلـى فهيجـتِ الأحـزان والـوَجَلا[٦]

فالشاعر يتسائل لا لأنه يجهل الأمر، وإنما يأتي بهذه التساؤلات كلّها في مُستهلّ قصائده لأنه يريد أن يضع المتلقي في صورة الحدث منذ الوهلة الأولى، وكأنه يريد من المتلقي أن يعي حقيقة ما يعانيه من حسرة وألم على فراق الأحبة.

وربّما وجد الشاعر في الاستفهام أسلوبا يتيح له المجال رحبا للحديث عن فلسفة الحياة والموت بصورة غير مباشرة، لاسيّما أنه في معظم قصائده ينظم الشعر مادحا؛ ومما لا يليق بالشاعر أن يستهل المدح بحديث الموت، فاستخدام الشاعر للاستفهام عن الديار وساكنيها جاء ليؤكد حقيقة حتمية الفناء، ولهذا؛ راح يبثّ الحسرة على الشباب، و ينتحب على الأيّام التي انقضت من خلال هذا الأسلوب.

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٤١.
[٢] . عُنوان الكتاب وعلوان وعنيان واحد، وعنونته عنونة، وخص به العنوان لأنه أسرع درْسا من داخله، عيَ بالجواب: إذا لم يحسن الضراب.
[٣] . المصدر نفسه، ١٦١.
[٤] . غباء موضع بالشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص ١٨٤.
[٥] . المصدر نفسه، ص ٧٣.
[٦] . الوجلا: الخوف والفزع.

غير أن الاستفهام عند ابن الرقاع لم يقتصر على مطالع قصائده، ولم يأتِ للتعبير عن تحسّره فقط، فقد جاء في ثنايا أبياته محملا بمعانٍ بلاغية عديدة جاءت منسجمة مع الموضوع الذي يعالجه في أشعاره، فقد جاء الاستفهام بغرض التقرير في سياق مدح عمر بن الوليد بن عبد الملك، إذ يقول[١]:

ألسْــتَ إذا نُسِــبْتَ فتــى قُــريشٍ   وأكْرَمَهــــا وأفْضَــــلها رِجــــالا

فالشاعر هنا يتساءل عن رفعة نسب الخليفة، ولكنه لا يلقي بهذا التساؤل بغية الحصول على إجابة، وإنما ليقرّ حقيقة رفعة وشرف نسب الخليفة، لاسيّما أنه قرشي، فغرض ابن الرقاع من الاستفهام أن يقرّ حقيقة يعلمها هو وكلّ من حوله؛ وهي أنّ الخليفة رفيع النّسب، بل هو أكرم الرّجال وأفضلهم، وهذا التقرير يتناسب مع إلحاح ابن الرقاع الدائم في مدائح بني أمية على إظهار صفاتهم وطبائعهم، لاسيّما علو نسبهم ورفعته، وأنهم من خيرة ما أنجبت قريش.

وممّا جاء الاستفهام فيه بغرض التقرير أيضا، ما قاله الشاعر في حقيقة الموت والفناء، وتعاقب الأمم، إذ يقول[٢]:

هـــــلِ النّـــــاسُ إلا قــــــرون   فقــرنٌ يبيــدُ وآخــرُ مُسْــتَخلَفُ[٣]

فالشاعر يرى الناس قرونا، فإن فني قرن تبعه قرن آخر إلى أنْ يصيبه الفناء كسابقه، فهو يقرّ حقيقة الموت والفناء، وأن الناس متعاقبون، فلم يكن الاستفهام هاهنا حقيقيا وإنما تقريريا، وهذا يتناسب وطبيعة سياق الحكمة الذي ينطلق منه الشاعر، وهذا يشير إلى أن ابن الرقاع في هذا البيت قد بلغ من العمر ما يؤهله لأن يصدر حكمة أساسها الخبرة والدراية في الحياة، ولهذا؛ لم يكن الاستفهام حقيقيا؛ لأن الشاعر قد اختبر الحياة والموت، فأدرك حتمية الفناء والزوال، فهو لا يريد الاستعلام عنها.

كما يؤكد الشاعر حقيقة البلاء في العيش، وأن الإنسان ينتظر مصيره المحتوم الذي لا مفرّ منه في قوله[٤]:

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ١١٢.
٢ . المصدر نفسه، ص ٢١٢.
٣ . قرن: أهل عصر واحد أو زمان واحد، يبيد: يهلك.
٤ . المصدر نفسه ، ص ١٦٢.

فــإذا تنـــاءى القـــومُ أكثـــرَ مـــنهم عـددا ومــاذا العـيش غيـرَ بـلاءِ[١]

وقد جاء الاستفهام في موضع آخر بغرض الإنكار، ففي معرض وصف الشاعر مشهد الصيد الذي راح يرسم ملامحه بدقة متناهية، أخذ يعرض فيه تسلّط الإنسان على المجتمع الحيواني فيجتث السعادة منه، كما تغلغل في نفسية الصياد الذي فقد صوابه بعد أن ضل هدفه، وخاب أمله، فقد عمد الشاعر إلى رسم هذه الصورة حتى وصل إلى ما يحدثه الصياد من تفريق بين الحمار وأتانه، وكيف أن هذا الأمر ينكأ قلب الشاعر ويثير شجونه وآلامه، فهو يستذكر محبوبته التي راحت تستنكر عليه رحيله عنها ليلقى الممدوح، فيقول[٢]:

أَخُطْـوَةُ شـوْقٍ فـي الفـؤادِ تغمَّـرتْ لتنْكـأ قلْبــا مُسْــتَهاما فيطْرَبــا[٣]

مِـنَ الخَفِـراتِ البـيضِ يحْسِبُ لَوْنَـها إذا طارَ عنها مِدْرَعُ الشَّفِّ مذْهَبا[٤]

تـرى الحُلْـيَ منهـا فـي عَوارِضِ حُرَّةٍ وأوْرَقَ للعينــينِ والــنفسِ مُعْجَبــا[٥]

تقـــولُ وإعـــلانُ العتـــابِ مَلامَـــةٌ أأجمعْـــتَ هِجرانـــا لنـــا وتجنُّبـــا

فالشاعر يبدأ هذه اللوحة بالاستفهام، ويختمها بالاستفهام أيضا، وفي كلا الاستفهامين تبدو المحبوبة على أنها هي من تتكلم وتتوجه بالخطاب إلى الشاعر، فهي تحمّل الاستفهام مضمونا يبعد به عن معنى الاستفهام الحقيقي، فهي تعاتب الشاعر، وتنكر عليه نيّته الرحيل عنها، فأمر الرحيل لا يبدو أنه يروق المحبوبة؛ ولهذا؛ شرعت في الاستنكار واللوم والعتاب، وإذا ما ربطنا بين لوحة العتاب والإنكار هذه ولوحة المدح التي شكلت الموضوع الرئيس في هذه القصيدة لوجدنا أن الاستفهام الاستنكاري هاهنا يزيد من جزالة المدح وقوته، فكأن الشاعر يريد أن يقول إنه يرحل عن محبوبته التي أحب - وهو يعلم أنها تنكر عليه هذا الرحيل - لأنه متجه لمن يفوق حبه في قلب الشاعر حبها، وابن الرّقاع يرد على استنكارها هذا بقوله[٦] :

فقلْـــتُ لهـــا لا بـــلْ تـــألّفني امـــرؤٌ ووَرْيُّ الزِّنادِ يحْسِبُ الحمْدَ منْهَبا[٧]

---

١. تناءى: تباعد.

٢. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ٢٢٩-٢٣٠.

٣. تنكأ: تذكّره بمآسيه، مستهام: شديد الحب.

٤. الخفرات: شديدات الحياء، والمِدْرعُ: ضرب من الثياب التي تُلْبَس، وقيل: جُبَّة مشقوقة المُقَدَّم، والشِّفُّ: الثوبُ الرقيقُ.

٥. العَوارِضُ: ما بين الثنايا والأضراس، الأَوْرَقُ الذي لونه بين السواد والغُبْرَة.

٦. المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

٧. تألفني: استجارني، وري: متّقد، الزّناد: العود الأعلى الذي يقتدح به النار، والزند الواري الذي تظهر ناره سريعا.

فهو يعي أنها تستنكر عليه الفراق والرحيل، لا سيما أنه اختار الرحيل بإرادته، لكنه يرى أن فراقها أهون عليه من فراق الأمير والابتعاد عنه، فالاستفهام في هذه اللوحة أدى دورا كبيرا في إظهار اللوم والاستنكار من قبل المحبوبة، وهذا بدوره أدى إلى إبراز لوحة المدح بطريقة برع الشاعر من خلالها في التأكيد أمام الممدوح أنه مستعد لفراق من يحب في سبيل لقاء الخليفة والمثول بين يديه.

غير أن عديّ بن الرّقاع كان قد استخدم الاستفهام في غرض آخر، وهو غرض التشويق، لا سيّما أنه كان يعتمد على الاستفهام في الانتقال من موضوع إلى آخر في القصيدة ذاتها، فيأتي بالاستفهام ليشعر المتلقي أن الموضوع الذي كان يتحدث فيه قد انتهى، وأنه سينتقل به إلى موضوع آخر، ومنه قوله[١]:

لاقيْتُ في غَرْبِ الشّبابِ فلمْ يكُنْ   قلبي لها غَرَضا ولم استقتل[٢]

وأنا امرؤٌ منِّي العفافُ ولمْ أكنْ   دَنِسَ الثيابِ ولا مُريبَ المدخلِ[٣]

أفلا تناساها وتتركُ ذكرها   إذ حمَّلتْكَ أخال ما لمْ تحْمِلِ

فالشاعر يأتي بالاستفهام في هذا الموضع ليعلن للمتلقي أنه سينتقل من الموضوع الذي كان يتحدث فيه إلى موضوع آخر، فراح يشوّقه إلى الموضوع الجديد، فالاستفهام هنا أريد به التشويق وشدّ انتباه المتلقي، وإزالة السّأم والملل عن نفسه، ولاشكّ أنّ هذا الانتقال من موضوع إلى آخر في القصيدة ذاتها من خلال الاستفهام جعل عملية الانتقال والتخلص سلسة حسنة؛ فالمتلقي لا يشعر بفجوة في النص، أو انقطاع في المعنى.

ومنه قوله[٤]:

أفلا تُسْعدُ الهمومَ بعنْسٍ   رسْلَةٍ حينَ تعرضُ البيْداءُ[٥]

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ٦١.
[٢] . غرب الشباب: حدته.
[٣] . دنس الثياب: فاجر.
[٤] . المصدر نفسه، ص ١٥٣.
[٥] . أي: إذا نابتك الهموم فارحل على هذه العنس، وهي الناقة الشديدة الصلبة، ورسلة: سهلة السير، تعرض: تستقبلك بعرضها، والبيداء: الأرض المستوية الصلبة.

فالشاعر ينتقل إلى وصف الناقة هنا من خلال الاستفهام الذي يلقى أثرا حسنا في نفس المتلقي، فهو يجعله مقدمة لإلقاء الهموم والابتعاد عنها على ظهر هذه العنس التي يذكرها، وهذا الأمر يزيد الشوق في المتلقي لمعرفة صفات هذه الناقة التي ستزيل الهموم عن نفسه.

وقد عدل الشاعر في موضع آخر عن معنى الاستفهام الحقيقي، فجعله بغرض الاستبعاد في سياق رسم الشاعر لمشهد ارتحال ظعن صاحبته، وكيف أنها صارت بعيدة عنه فاستحال اللقاء بينهما واستُبعِد، يقول[١]:

واحتــلَّ أهلَــك ذا القتــودِ وغرَّبــا   فالصحصحانَ فـأينَ منْـكَ نَواهـا[٢]

فهو يتحدّث عن ارتحال ظعن صاحبته، ويتألم لهذا المنظر الذي يهيّج الشوق في قلبه، ومن خلال وصفه للأماكن التي اجتازتها الظعائن في رحلتها أدرك الشاعر أن لقاءه بها أصبح مستبعدا، فهو يعلم أنها أصبحت في بلاد بعيدة عنه؛ فلا يستطيع أن يدرك منها حاجته، فجاء الاستفهام بـ (أين) ليختص بالمكان في هذا السياق، ولكن الشاعر لا يسأل عن الأماكن التي حلت بها الظعائن لأنه يعلمها ويذكرها في أبيات سابقة، وإنما يأتي بالاستفهام ليعمّق مفهوم البعد والاستحالة في اللقاء، ولهذا؛ راح الشاعر يبكيها بكاء شديدا تذوب فيه نفسه ألما وحسرة.

وقد وظّف ابن الرّقاع الاستفهام مرة أخرى لتأكيد البعد بينهما في قوله[٣] :

ففــؤادُهُ رهْــنٌ لهــا بمَــوَدَّةٍ   ورهيــنُهنَّ مُعَــذَّبٌ مكْبــولُ[٤]

هــلْ يــبلغَنَّ بلادَهــا مُتحامــلٌ   شــهْمٌ إذا سُــئلَ النجــاءَ رَجيـلُ[٥]

فالشاعر يؤكد استحالة بلوغه بلاد صاحبته، وهو الشهم القوي، فعلى الرغم من القوة التي يتمتع بها إلا أنه يأتي بالاستفهام نافيا ومؤكدا على عدم قدرته الوصول إليها، فهو يستبعد هذا الأمر عن نفسه.

---

١ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص١٠٠.

٢ . غُرّبا: بضم أوله وتشديد ثانيه، علم مرتجل لهذا الموضع: اسم جبل دون الشام في ديار بني كلب، وعنده عين ماء تسمّى غرّبة، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص ١٩٢، والصحصحان: موضع بين حلب وتدمر، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٣، ص ٣٩٤.

٣ . المصدر نفسه، ص٢٠٥.

٤ . مكبول: مقيّد.

٥ . الشّهْم: الحديد النفس الذكي، النَّجاءُ: الخَلاص من الشيء، الرجيل: القوي على المشي.

كما جاء الاستفهام لغرض التعجب في سياقات متعددة في ديوان ابن الرقاع، فقد تعجب الشاعر من الشوق الذي اجتاح صدره عندما رحلت ظعن صاحبه، فقال[١]:

يـا شـوقُ مـا بـكَ يـومَ بـانَ حـدوجُهُمْ   مـنْ ذي المُويْقِـعِ غُـدوةً فرآهـا[٢]

فعلى الرغم من أن الشاعر يعلم مدى حبّه لها وشوقه للقياها، إلا أنه يتعجب من شدة الشوق التي تلهب قلبه وجوانحه في تلك اللحظة التي رحلت فيها مخلّفة الألم والحسرة في نفسه، فالاستفهام هنا يدل على شوق عظيم يملأ نفس الشاعر، وإلا لَمَا كان الشاعر يتعجب منه، فهو يعلمه، ويحس بـه، ولكن شدته هذه المرة هي التي أنطقت لسان الشاعر بهذا التعجب الذي جاء من خلال قوله (ما بك...).

وقد ورد الاستفهام لغرض التعجب في موضع آخر، إذ يقول[٣]:

فلـمْ أرَ مِثْـلَ امـرئٍ غـرَّهُ   نعـيمٌ ولا كـامرئٍ يأسَـفُ

فـأيُّ عجائِـبِ هـذا الزَّمـانِ   تُنْكِـرُ أوْ أيُّهـا تَعْـرِفُ

كـمْ اسْـتَرَطَ الـدّهرُ مـن أمّـةٍ   كـأنَّ الـبلادَ بهـمْ تُخْسَـفُ[٤]

فالشاعر هنا يظهر نظرته الواقعية للحياة، فهو يؤمن أن الحياة فانية لا تدوم، فكم من أمة خسفت البلاد بها، وكم من جيل أفناهم الدهر وأتى بغيرهم، إلا أنه يتعجب من هذا الدهر الذي لا يدوم على حال لأحد من الناس، ولهذا؛ راح يأتي على ذكر الأمم التي خُسفت، والأجيال التي تبدلت، وربما لم يكن التعجب في هذا المقام متعلقا بصروف الدهر فقط، وإنما قد يكون متعلقا بالناس الذين يتناسون حتمية الفناء وتقلبات الدهر، وكأن الشاعر يأخذ دور الواعظ الذي يريد أن يذكّر الناس من حوله أن الدهر لا يدوم لأحد، ولهذا؛ هو يتعجب من أولئك الذين غرتهم الدنيا بنعيمها فنسوا أنّ يد الدهر ستطالهم، وأنّ الفناء قدرهم المحتوم.

ومن خلال هذا الاستقراء لنماذج دالّة لأسلوبية الاستفهام عند عديّ بن الرّقاع العاملي يخلص الباحث إلى أن الشاعر نجح إلى حد بعيد في توظيف هذا الأسلوب، فحمّله عددا من المعاني التي أراد القول فيها مما أكسب التعبير قدرة كبيرة على التأثير، وعمقا أكبر مما لو جاء التعبير مباشرا، وقد عمد الشاعر إلى استخدام هذا الأسلوب مع وجود الأداة، فقد تجنّب الاستفهام دون ذكر الأداة،

---

١ . المصدر نفسه، ص ٩٧.

٢ . الحدائج: مراكب النساء، واحدها حدج، وحداجة، المويقع: بلفظ تصغير موقع، وهو موضع بين الشام والمدينة، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٢٢٩، غدوة: بكرة.

٣ . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٢١٢-٢١٣.

٤ . استرط: ابتلع.

ولعلّ في هذا مؤشرا على أن الشاعر كان دائم الطلب، سواء أكان هذا الطلب من الممدوح، أم من المحبوبة أم من غيرهما، وقد جاء هذا الطلب مباشرا واضحا بوضوح أداة الاستفهام.

٢.الأمر:

يُعدُّ أسلوب الأمر من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من أهل النحو وأهل البلاغة، فهو شركة بينهما من حيث الموضوع، إلا أن الاختلاف بينهما كان من حيث المعالجة.

والأمر: طلب القيام بالفعل، ويكون حقيقيا إذا دل على استعلاء وإلزام[١]، كما تتعدد أغراض الأمر حسب السياق، فقد يكون " استعلاء مع الأدنى، ودعاء مع الأعلى، والتماسا مع النظير "[٢]، ويأتي الأمر في الغالب إما بالمعاني الأصلية السابقة الذكر، التي تشير في حقيقتها إلى طلب محدد من المخاطِب إلى المخاطَب ليقوم بأمر ما، وإما أن يعدل عن المعنى الأصلي الذي وضع له إلى معان بلاغية ليؤدي دلالات شتى يمكن التماسها من السياق الذي ترد فيه، غير أن هذه المعاني الجديدة هي التي تعنينا في الشعر؛ لأن الشاعر عندما يعدل في الأسلوب عن المعنى الأصلي الذي وضع له إنما يأتي بذلك ليحقق دلالة لم تكن لتتحقق لولا هذا العدول، وغالبا ما كانت هذه الدلالات ذوات ارتباطات متنوعة بالحال التي يعبر عنها الشاعر.

وقد جاء أسلوب الأمر عند ابن الرقاع محمّلا بعدد من المعاني والدلالات التي خرج فيها الأمر عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى، ومن ذلك قوله[٣]:

ألْمِــمْ علـــى طَلَــلٍ عفــا مُتقـــادِمِ   بـيْنَ الـذؤيبِ وبـيْنَ غيْـبِ النّـاعِمِ[٤]

فالشاعر هنا يجرّد من نفسه شخصا يعقد معه هذه المحاورة، فيأتي بصيغة الأمر من خلال الفعل المسند إلى الضمير المستتر (ألممْ)، ولكن الأمر هنا لم يكن أمرا على وجه الحقيقة، فالشاعر ليس له حاجة عند المخاطب يريده أن يلبيها له، وإنما خرج الأمر عن معناه الأصلي إلى معنى

---

[١] . انظر: البياتي، سناء حميد(٢٠٠٣)، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، عمان، ص ٢٩٩، ومطلوب، أحمد(١٩٩٩)، البلاغة والتطبيق، ط٢، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلّمي، بغداد، ص ١٢٣.
[٢] . الهاشمي، أحمد(٢٠٠٩)، جواهر البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٥٦.
[٣] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٢١ .
[٤] . أراد ألمم بطلل، عفا: درس، ناعم: حصن من حصون خيبر عنده قتل محمود بن مسلمة أخو محمد بن مسلمة، والناعم هنا في قول عدي يبدو أنه موضع آخر، انظر، ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص٢٥٣، الذؤيب: ماء بنجد لبني دهمانبن نصر بن معاوية، وكل ما توارى فهو غيب.

الالتماس، فهو يريد من المخاطب الذي جرّده من نفسه أن يشاركه هذه الفجيعة التي يعاني منها، والملاحظ أن عديّ بن الرّقاع هنا راح يسير على خطى الشعراء الجاهليين، إذ كانت عادتهم افتتاح قصائدهم بمقدمات طللية تبدأ بصيغة الأمر لشخصية يجردونها غالبا من أنفسهم، فيبثون لها همومهم ويلتمسون منها أن تسمعهم وتشاركهم ما يعانون، كما أن التجريد هنا يوحي لنا أن الشاعر كان يعيش حالة من الوحدة التي فرضت عليه أن يجرد هذه الشخصية ويلتمس منها أن تشاركه حالة الفقد التي يعانيها.

كما جاء أسلوب الأمر عند عدي في مطلع قصيدة أخرى له، ولكن لم يكن الغرض منه الالتماس وإنما التمني والدعاء، يقول[١]:

عِما يا ابنتيْ قيْسٍ صباحا ومظّلما ... وإنْ كنتما أجمعْتما البيْنَ فاسْلما[٢]

فالشاعر هنا يذكر المرأة في مقدمة قصيدته - وهو تقليد جاهلي آخر- فهو يتحدث عن المرأة منذ اللحظة الأولى لتصبح جزءا من أطلاله، وقد عمد ابن الرقاع إلى افتتاح قصيدته بصيغة الأمر (عِما) وهو أمر موجه للمحبوبة التي عزمت الرحيل، إلا أن الشاعر في حقيقة القول لا يأمرها، وإنما يتمنّى لها الخير فيما تعزم على فعله، وقد جاء بالأمر مرة أخرى في نهاية البيت بقوله (فاسلما)، ولكن الشاعر يعدل عن معنى التمني هذه المرة إلى معنى الدعاء، فعلى الرغم مما يقاسيه من رحيلها وابتعادها إلا أنه يظهر كريم الصفات بدعوته لها بالسلامة، والملاحظ أن الشاعر وظّف أسلوب الأمر في هذا البيت توظيفا حسنا، إذ إنه يأتي به في مطلع البيت وفي نهايته، وهذا يدل على أن الشاعر يعي أهمية هذا الأسلوب في لفت انتباه المخاطَب، فراح يعدل فيه عن معنى الطلب الحقيقي إلى معان تناسبت وسياق القول الذي ينظم فيه محملا إياه جانبا من جوانب نفسيته التي تعاني من رحيل امرأته، وكأن البيت يصبح دائرة مغلقة بدايتها أمر (تمنٍ)، ونهايتها أمر (دعاء)، وكأنّ الشاعر يدرك أن التمني وحده لا يكفي فيلجأ إلى الدعاء لها بالسلامة، فالشاعر يبدأ البيت بالتمني ويختتمه بالدعاء، وما بينهما تكمن معاناته برحيلها.

وقد ارتبط أسلوب الأمر في أشعار ابن الرقاع في جزء كبير منها بجانب الحكمة والوعظ والنصح والإرشاد، فجاء هذا الأسلوب منسجما مع السياق؛ إذ إن من يقف موقف الواعظ لابد له

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٩٢.
[٢] . عما في معنى: أنعما.

أن يكون ناصحا وموجها ومرشدا، وربما كان السبيل الأفضل له في هذا المقام هو أسلوب الأمر، ومنه قوله[١]:

فـــاقْطعْ بَقِيَّـــةَ وصْـــلِهنَّ بـــأيْنُقٍ   خـوصٍ يَسِـجْنَ بـركْبِهنَّ سَـواهِمِ[٢]

فقد جاء الأمر هنا (فاقطع) في سياق حديث الشاعر عن الشيب والشباب، وكيف أن النساء أعرضن عنه بعد أن تبدل سواد رأسه بياضا، فقد تغيرت نظرته إلى الحياة حتى راح يخاطب نفسه ناصحا لها أن تبتعد عن طريق التصابي واللهو، وتتبع طريق التقوى الذي ينجّيها في الآخرة.

كما جاء الأمر بغرض الإباحة في معرض حديثه عن الديار التي خلت من أهلها، فيقول[٣]:

قَـدْ كـانَ أهْلَـكِ مـرةً لـكِ زينـةً   فاســتُبْدِلوا بــدلا ولــمْ تَســتبْدِلي

فـــابكي إذا بكـــتِ المَنـــازِلُ أهلَهـــا   معْـذورةً وظَلَمْـتِ إنْ لـمْ تفْعلـي

فالشاعر يدرك أن الدهر سيأتي بغوائله على كل ديار، ولهذا؛ هو يبيح لهذه الديار أن تبكي أهلها، بل إنه يجدها ظالمة إن لم تبك، فإباحة البكاء هنا تنفي الظلم عن الديار، فالشاعر في هذه الأبيات يبدو وكأنه ناصح للديار.

وقد أباح الشاعر البكاء لنفسه في موضع آخر بعد أن رأى صروف الدهر وتقلباته، وكيف تبدّلت حال قومه بعد أن كانوا مجتمعين فأصبحوا متفرقين، يقول[٤]:

إنّ قـــومي تفرّقـــوا بعـــدما كـــا   نـوا هُـمُ القـوْمَ فابـكِ غيـرَ ملـومِ

فإباحة البكاء هنا تأتي بسبب تبدل حال قومه وتفرقهم عنه، غير أن الشاعر يشير إلى أن البكاء في حالته هذه لا يعد سببا ليُلام عليه، وإنما هو يبكي من حال الدهر مع قومه، وهو حال يؤثر في الشاعر لأنه يدرك صروف الدهر، ويعي تقلّباته.

---

١. المصدر نفسه، ص ١٢٤.
٢. أينق: جمع قلة لناقة، الخوص: الغوائر العيون، الوسيج: ضرب من سرعة السير، السواهم: الضوامر.
٣. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٦٩.
٤. المصدر نفسه، ١٤٠.

ومما جاء الأمر فيه بغرض النصح المباشر قوله[١]:

أَخْبِـرِ الـنفْسَ إنمـا النـاسُ كالعيـــ ـــدانِ مـنْ بـيْنِ نابِـتٍ وهَشـيمِ[٢]

فهو يصدر في هذ البيت عن خبرة ودراية اكتسبها عبر سنيّ حياته، فراح يتوجّه للناس بالنصحية، فيذكّرهم أنهم متفاوتون في أخلاقهم وأعمالهم، وإن كادت رسومهم تتشابه، إلا أنهم متساوون أمام حقيقة واحدة؛ هي حقيقة الموت والفناء، فالشاعر وظّف أسلوب الأمر من خلال فعل الأمر المسند للضمير المستتر في إطار من النصيحة التي راح الشاعر يقدمها للنفس البشرية على سبيل التذكير والتحذير، وهي نصيحة من رجل اختبر الدهر وصروفه، فمهما بلغت اختلافات الناس إلا أنهم يتساوون وتزول هذه الاختلافات أمام حتمية الموت.

كما استخدم الشاعر أسلوب الأمر ليظهر امتنانه للمدوح، فقال[٣]:

فَصَــدِّقْ مَــدحتي وأجِــزْ كَريمــا إذا مــا عــفَّ عــنْ بلَــدٍ أطــالا[٤]

فالشاعر يأتي بأسلوب الأمر من خلال صيغتي الأمر المتواليتين: (فصدّقْ) و (أجِزْ) داعيا الممدوح إلى أن يكرمه ويجزل عليه بالعطاء، فالأمر هنا يظهر امتنان الشاعر للممدوح، وكأنه يريد أن يقول: إنني سأكون ممتنا إن أكرمتني بعطاياك.

وقد استخدم الشاعر أسلوب الأمر في موضع آخر، فعدل به عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى متعددة، كما في قوله[٥]:

إذا شئْتَ أنْ تلْقى فتى البأسِ والنّدى وذا الحَسَبِ الرابي التليدِ المقدّمِ[٦]

فَكُــنْ عمَــرا تــأتي ولا تعْدوَنَّــهُ إلى غيره واسْتخْبِرِ الناسَ وافْهَمِ

فالشاعر هنا يأتي بثلاثة أفعال أمر في البيت الثاني: (كُنْ) و (اسْتخبرْ) و (افْهمْ)، ولم يقصد بها الأمر الحقيقي، وإنما عدل بكل فعل من الأفعال الثلاثة عن معنى الأمر الحقيقي إلى معنى بلاغي، فجاء الأمر من خلال قوله (كُنْ) لغرض التعظيم والتفخيم، فهو يعظم صفات الممدوح ويفخمها

---

١. المصدر نفسه، ص١٣٧.
٢. الهشيم: يابس كل كلأ.
٣. العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص١١٤.
٤. يريد أجزني من الجائزة، عفّ: أي لم يأته، أطال: تركه.
٥. المصدر نفسه، ص ١٣٤.
٦. الندى: السخاء، الرابي: الزائد، التليد: القديم.

ليعلي من شأنه، ويرغب المتلقي في أن يكون مثله، كما جاء الأمر من خلال قوله: (استخبرْ) ليشتمل على معنى الإباحة، فالشاعر يبيح للمتلقي أن يسأل الناس عن نسب الممدوح وصفاته، ليعلم أن هذا الممدوح حقيق بهذه الصفات التي راح يعلي منها في الأمر السابق، أما الأمر الثالث في البيت، فجاء على سبيل الوعظ والنصح؛ إذ إن الشاعر بقوله (افهم) ينصح المخاطب أن يفهم طبيعة صفات الممدوح التي أهّلته ليكون في هذه المكانة.[١]

كما عدل الشاعر بالأمر عن معناه إلى معنى التشويق للانتقال من موضوع إلى آخر في قصائده، إذ قال[٢]:

فَصـــرِّمِ الهـــمَّ إذ ولّـــى بناجِيَـــةٍ   عيْرانةٍ لا تَشَكّى الأصْرَ والعَمَلا[٣]

فالشاعر يأتي بالأمر هنا لينتقل إلى موضوع جديد في قصيدته، فيأتي به في مطلع الغرض الشعري الجديد مشعرا المخاطب بهذا الانتقال، ومشوّقا إيّاه لهذا الموضوع الجديد، ومنه قوله أيضا[٤]:

فدَعْ ذا وَلكنْ هل ترى ضوءَ بارقٍ   وَميضا تَرى منْهُ على بُعْدِهِ لَمْعا
سما في الصّبا حتّى إذا ما تنصَّبتْ   شماريخُهُ واجتابَ من ليْلِهِ دِرْعا[٥]
تبعَّجَ مَجَّاجا من الغيْثِ لم يذَرْ   أباطحَ إلا يطَّردْنَ ولا تلْعا[٦]

فالأمر هنا جاء في مقدمة الانتقال إلى غرض جديد في قصيدته، إذ إنه يشرع في هذه اللوحة إلى وصف مظهر من مظاهر الطبيعة الساكنة ليشوق المخاطب للموضوع الجديد الذي يريد أن يتناوله، ليصف فيه لمعان البرق.

ومن هنا يمكن القول إنّ عديّ بن الرّقاع العاملي وظّف أسلوب الأمر توظيفا مميزا؛ إذ عدل فيه عن معناه الحقيقي، فلم يكن لغرض الاستعلاء، بل كان له حاجة مختلفة فيه، إذ عبر من خلاله عن معان لم تكن لتتحقق إلا من خلال هذا الأسلوب، ويلحظ أن ابن الرقاع عمد في توظيف

---

[١] . ذكر أحد الباحثين أن الممدوح في هذين البيتين هو عمر بن هبيرة الفزاري أحد رجالات عصر الشاعر، انظر: الصلاح، تحسين، عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٨٢، ونرجح أن ما ذهب إليه محققا الديوان في أن الممدوح في البيتين السابقين هو عمر بن عبد العزيز أقرب إلى الصواب، لأن الشاعر في خاتمة القصيدة يشير إلى أن للممدوح ثلاثة آباء كانوا ملوكا فحكموا بالعدل، ومع علمنا أن عديّ بن الرّقاع كان مؤيدا لخلفاء بني أمية مادحا لهم، فلعل الراجح أن الممدوح هاهنا هو عمر بن عبد العزيز لا عمر بن هبيرة.

[٢] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص٧٦.

[٣] . صرم الهم: اقطع، ناجية: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها، عيرانة: ناقة مشبهة بعير الوحش لصلابته، الأصر: الحبس الضيّق وقلة العلف والمرعى.

[٤] . المصدر نفسه، ص٢٢٣.

[٥] . الصبا: المطر، شماريخه: أعاليه، تنصبت: ارتفعت.

[٦] . تبعَّج: تشقق، مجاجا: مج الماء، الأباطح: بطون الأودية، يطّردن: يجري ماؤهن.

أسلوب الأمر إلى صيغة واحدة من صيغه، وهي صيغة تقوم في أساسها على فعل الأمر منفردا، أو مسبوقا بفاء الأمر، وقد أُسند هذا الفعل إلى فاعله، مع تباين أشكال الفاعل بما يتناسب وسياق الحال الذي ينظم فيه، فساهمت هذه الأفعال في تشكيل البنية الدلالية للمعاني التي ترد في سياقها؛ ممّا ساهم في تحفيز ذهن المتلقي للبحث عن المعاني الكامنة وراء توظيف هذا الأسلوب.

٣. أسلوبية النداء:

وهو من الأساليب الطلبية التي تؤدي دورا بارزا في النصوص، لاسيّما الشعرية منها؛ بما يضفيه من حيوية وحركة للمعاني، والنداء في أصله هو: " التصويت بالمنادى لإقباله عليك"[١]، أو هو: " تنبيه المنادى وحمله على الالتفات والاستجابة" [٢]، أو هو: " طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب"[٣].

أمّا أدوات النداء فثمان وهي: " (الهمزة) و (أيّ) و (يا) و (أيا) و (هيا) و (آ) و (آي) و (وا)"[٤]، وقد جاء توزيع هذه الأدوات من حيث الاستعمال إلى نوعين: فأما (الهمزة) و (أي) فلنداء القريب، وأما الأدوات الست الأخرى فللبعيد، إلا أن الأداتين (أيا) و (هيا) فإن وضعتا للبعيد إلا أنهما قد ينزلان لغيره، وهو من يحضر منزلة البعيد حال كونه نائما، أو ساهيا حقيقة، فأصبح النوم والسهو بمنزلة البعد من حيث إعلاء الصوت، فينزل المنادى منزلة ذي غفلة لأن ما دعي له كان عظيما[٥]. وقد ينزل البعيد منزلة القريب فيكون دلالة على أنه حاضر في القلب، فصار كالمشهود الحاضر[٦].

فالأصل في النداء إذن أن يكون موجها إلى مخاطب عاقل حتى يلبي طلب المنادي، وإلا لما كان إنشاء، ولكن قد يأتي المنادى غير عاقل ليسهم في تحويل اللغة المعيارية إلى لغة شعرية، وفي هذا انزياح عن التركيب المعياري الذي كان عليه الأسلوب وفق ما أقره النحاة.

---

١. التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر(ت٧٩٣هـ)، شروح التلخيص، طبعة مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ت)، ٣٣٣:٢

٢. المخزومي، مهدي(١٩٨٦م)، في النحو العربي، قواعد وتطبيق،ط٢، دار الرائد العربي، بيروت، ص ٢١٧.

٣. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص ٧٦.

٤. انظر: التفتازاني، شروح التلخيص، ٢: ٣٣٣-٣٣٤.

٥. المصدر نفسه، ٢: ٣٣٤.

٦. المصدر نفسه، ٢: ٣٣٤.

واللافت في ديوان عديّ بن الرّقاع أن أسلوب النداء لم يرد إلا في ثمانية مواضع، فالشاعر لم يعمد إلى هذا الأسلوب كثيرا في أشعاره. وقد تكررت أداة النداء (يا) أكثر من غيرها عنده، فقد تواتر استخدامها ست مرات، ولعلّ تكرار استخدامها أكثر من غيرها في الديوان يعود إلى طبيعة هذه الأداة ذاتها؛ إذ إنها تعد من الأدوات التي تتسع لشتى ضروب المناداة، إذ قيل عنها: " وتستعمل في جميع ضروب المناديات من مندوب، ومتعجب منه، ومستغاث به، وغير ذلك "[١]، بل إن المبرد لم يجعل هذه الأداة تختص بمنادى قريب أو بعيد، إذ يرى أنها لنداء البعيد والقريب على السواء، بقوله: " إذا كان صاحبك قريبا منك أو بعيدا ناديته بـ (يا) "[٢]، وقد تنوع المنادى في شعر ابن الرقاع مع هذه الأداة، فجاء في خمسة مواضع عاقلا، وفي موضع واحد غير عاقل، فمن نداء العاقل باستخدام (يا) قوله[٣]:

يا ابنَ الخليفةِ إنّي قد تأوَّبني ... همٌّ أعان عليَّ السُّقْمَ والسَّهَرا[٤]

فالشاعر يأتي بالنداء باستخدام أداة النداء (يا)، أما المنادى فهو عبد الله بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، فاختيار الشاعر أداة النداء (يا) هنا لمخاطبة الممدوح جاء لإظهار مكانة الممدوح العالية، وكأن الشاعر يقرّ بأنه نفسه في مكانة دون مكانة الممدوح، وهو أمر يمهد الشاعر من خلاله لما يريد أن يطلبه من الممدوح من عطايا، وكأن النداء خفف وطأة الطلب على الشاعر من جهة، وألزم الممدوح ذو المكانة العالية على الاستجابة للطلب من جهة ثانية.

وقد خرج النداء عن معناه الحقيقي إلى الدعاء في معرض مدح الشاعر لبني أمية في حروبهم على من خرج عليهم، ففي أثناء حديث الشاعر عن معركة مرج راهط التي وقعت في الشام بين مروان بن الحكم والضحّاك بن قيس سنة ست وأربعين للهجرة، راح الشاعر يبرز بلاء أهل الأردن مع الأمويين، فيقول[٥]:

لولا الإلهُ وأهلُ الأردن اقْتسمتْ ... نارُ الجماعةِ يومَ المَرْجِ نيرانا[٦]

غداةَ يدعونَ والأبصارُ خاشعةٌ ... يا ربَّنا وَلِيَنَّ الأمرَ أتقانا

---

[١] . ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي(ت٦٩٩هـ)، المقرّب، (تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري)، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد، ١٩٧١، ١: ١٧٥.

[٢] . المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد(ت٢٨٥هـ)، المقتضب، (تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة)، عالم الكتب ، بيروت، (د.ت)، ٤: ٢٣٥ .

[٣] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ١٩١.

[٤] . تأوّبني: أتاني طروقا.

[٥] . المصدر نفسه، ص١٧٠-١٧١.

[٦] . المرج: مرج راهط، موضع بنواحي دمشق، وهو أشهر المروج في الشعر، فإذا قالوه مفردا فإياه يعنون، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ١٠١.

فبــيّضَ اللهُ يــومَ المــرْجِ أوْجُهَهُــمْ   بنصْــــرِهِ وبســـيْفِ اللهِ مرْوانــــا

فالشاعر بقوله: (يا ربنا) يظهر اعتماد هولاء المقاتلين على الله وحده في حربهم للضحاك، فكان في النداء دعاءٌ إلى الله أن يوليَ أمرهم رجلا تقيّا في إشارة إلى مروان بن الحكم، فالشاعر يوظف النداء لإسباغ الصفات الدينية على الممدوح، وهو أمر مهم في هذا المقام، إذ إن الجيش المعادي للأمويين في هذه المعركة هو جيش عبد الله بن الزبير، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن مروان بن الحكم أكثر تقوى وورع من ابن الزبير، وهو أحق منه بأمر المسلمين ولهذا نصره الله عليه، فتوظيف النداء هاهنا جاء توظيفا بارعا من الشاعر؛ لأنه حمّله معنى الدعاء إلى الله بأن يولي أمر المسلمين رجلا تقيّا، وفي هذا مدح لمروان بن الحكم من جهة، وتعريض بابن الزبير من جهة أخرى، وهذا يوضح موقف عديّ بن الرّقاع السياسي، وكيف أنه كان يناصر الدولة الأموية على خصومها.

كما ورد النداء بالأداة ذاتها في حديثه عن فراق المحبوبة، إذ يقول[١] :

عِمـا يـا ابنتـيْ قـيْسٍ صـباحا ومظّلمـا   وإنْ كنتمـا أجمعْتمـا البـيْنَ فاسْـلما

فالنداء هنا يحمل دلالتي البعد والقرب معا، فمحبوبته وإن كانت قريبة من قلبه، إلا أنه يخاطبها بأداة تصلح للبعيد؛ لأن السياق سياق بعد وارتحال، ولعلّ الشاعر يظهر توجّعه وألمه من خلال هذا النداء، فهو يحمل صوت المد في (يا) بأوجاعه التي تنتابه وقت الرحيل والفراق، بل يطلق الصوت عاليا ليصل لمن أزمعت رحيله وفراقه.

وقد ورد النداء مع المنادى العاقل، ولكن مع حذف الأداة في قوله[٢]:

أبــــا حفْـــصٍ جـــزاكَ اللهُ خيْـــرا   إذا مــا المعْتــزَى كَـرِهَ السـؤالا[٣]

فالشاعر حذف أداة النداء، والتقدير: (يا أبا حفص)، واختار أن يأتي بالمنادى مباشرة في مفتتح البيت، ولعلّ في هذا إشارة إلى القرب المعنوي، وكأن الشاعر يريد أن يشعر الممدوح بقربه إلى نفسه، وسعة محبته في قلبه، ولهذا، راح يستخدم كنية الممدوح لا اسمه، أو لقبه، في إشارة لعلاقته

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي ، ص ١٩٢.
[٢] . المصدر نفسه، ص ١١٣.
[٣] . المعتزى: صاحب الحاجة.

به، وربّما يكون الشاعر قد قصد من حذف أداة النداء هنا لفت انتباه الممدوح إلى ما سيأتي بعده من كلام، وعليه؛ فإن الغرض من الحذف سيكون الانتهاء أو التفرغ إلى المقصود من الكلام.

كما ورد النداء بالأداة ذاتها ولكنّ المنادى جاء غير عاقل هذه المرة في سياق من التعجب، إذ يقول[١]:

يـا شـوقُ مـا بـكَ يـومَ بـانَ حـدوجُهُمْ مـنْ ذي المُوَيْقِـعِ غُـدوةً فرآهـا[٢]

فالشاعر هنا يخاطب شوقه الذي تأجج يوم رحيل مراكب من يحب، وكأنه يشخّص هذا الشوق أمامه ويخاطبه من خلال هذا الأسلوب، فهو يتعجّب من شدة هذا الشوق الذي يهيج في صدره، ولعلّ في نداء غير العاقل هنا إشارة إلى حالة الوحدة التي يعيشها الشاعر في لحظات الفراق، وكأنه لم يجد من يشكو له لوعته، ويبثه شوقه حتى راح يتخذ من الشوق رفيقا ليجري هذا الحديث معه.

وقد جاء النداء في الديوان بغير (يا) مرة واحدة، إذ استخدم الشاعر (الهمزة) للنداء في قوله[٣]:

أماجِـدُ إنَّ القلـبَ رهْـنٌ مُتـيَّمٌ بـهِ سَـقَمٌ أعيـا الأطِبَّـة مُضْـمَرُ

فالشاعر استخدم أداة النداء (الهمزة) في مخاطبته لمحبوبته التي يذكرها بصيغة المنادى المرخم (ماجد) لإظهار تقربه منها، وتحبّبه لها، وقد جاء النداء بالهمزة في هذا الموضع لتأكيد القرب بينهما؛ فالهمزة "لا ينادى بها إلا القريب مسافة وحكما"[٤]، فإن لم يكن هذا القرب مكانيا، فهو قرب معنوي، فهو يريد أن يبلغها أنها تسكن قلبه الذي نعته بالسقم جرّاء هذا الحب.

وهكذا يجد الباحث أن أسلوب النداء لم يكن من الأساليب التي نالت الحظوة عند عديّ بن الرّقاع العاملي، فقد جاء استخدامه لهذا الأسلوب قليلا مقارنة بغيره من الأساليب التي تواترت في الديوان، إلا أن توظيفه لهذا الأسلوب كان متناسبا ومنسجما مع السياق والموضوع الذي ينظم فيه، فعدل بالنداء عن المعنى المباشر له ليحمّله تلك المعاني التي كانت تملأ نفسه ووجدانه، كما أن

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٩٧.

[٢] . الحدائج: مراكب النساء، واحدها حدج، وحداجة، المويقع: بلفظ تصغير موقع، وهو موضع بين الشام والمدينة، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٢٢٩، غدوة: بكرة.

[٣] . المصدر نفسه، ٢٣٩.

[٤] . المرادي، بدر الدين الحسن بن قاسم(ت ٧٤٩هـ)، الجنى الداني في حروف المعاني، (تحقيق طه حسن)، بغداد، (د.ن)، ١٩٧٦، ص ١٠١.

النداء عند ابن الرقاع يعكس علاقته بالآخر، إذ إن توظيف أدوات النداء جاء متناسبا مع هذه العلاقة من حيث القرب والبعد المادي والمعنوي أو كليهما.

٤. أسلوبية النفي :

يأتي هذا الأسلوب ضمن سلسلة من الأساليب اللغوية التي عمد إليها شاعرنا لإيصال ما في نفسه، ويعد أسلوب النفي من الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر إذا أراد أن ينقض ما في ذهن المخاطب، فيأتي بالنفي مطابقا لما يقتضيه حال المخاطب، ومن هنا تتعدد أنواع أدوات النفي وتتنوع، فمنها ما يأتي مختصا بالجملة الفعلية لتنفي نسبة الفعل إلى الفاعل، سواء في الماضي من الزمان، أم في حاضره، أم مستقبله، ومنها ما يختص بالجملة الاسمية لتنفي نسبة الخبر إلى المبتدأ في زمن يحدد من القرائن التي يتوافر عليها السياق، ومنها ما كان مشتركا بين الجملتين الفعلية والاسمية فيرد لينفي كليهما[١].

وإن كانت أسلوبية الطلب قد شكلت ملمحا أسلوبيا تركيبيا في شعر عديّ بن الرّقاع ، فقد ورد أسلوب النفي وتنوعت أدواته في شعره، فتنوعت بناء على ذلك بنية الجملة الشعرية عنده، مما أثرى النص الشعري من حيث طرائق الوصول إلى المعنى، فالنفي إذن: " باب من أبواب المعنى يهدف به المتكلم إلى إخراج حكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه"[٢]، وبما أن طريقة إيصال المعنى لا بد لها أن تنسجم مع موقف الشاعر النفسي، إذ إن الشعر انعكاس لنفسية صاحبه، فقد جاء أسلوب النفي في الديوان متنوعا، فتنوعت أدواته وتعددت، فقد ورد في الديوان خمس أدوات نفي وهي: (لم، لا، ما، لن، ليس) مع اختلاف نسب تواترها، وقد جاءت خصوصية كل أداة من هذه الأدوات من خلال الدلالة الوظيفية من جهة، ومن خلال الدلالة السياقية من جهة أخرى.

---

[١] . انظر: خان، محمد(٢٠٠٤)، لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقة للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص ١٢١.

[٢] . ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي النحوي(ت٦٤٣هـ)، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، (د.ت) ، ٧:١٠٧

ولعلّ التنويع في حروف النفي عند ابن الرقاع أضاف مسحة جمالية إلى أشعاره، من خلال المناسبات الصوتية والإيقاعية لأداة النفي مع سياقها الكلامي الذي تقال فيه، بالإضافة إلى البعد الدلالي الذي يتحقق من خلال كل أداة.

فقد عمد الشاعر إلى استخدام النفي بـ (لم) لينفي عن نفسه أي صفة يمكن لها أن تسيء إليه في علاقته بالنساء، فيقول[١]:

لاقيْتُ في غـرْبِ الشّـبابِ فلـمْ يكُـنْ   قلْبـي لهـا غرَضـا ولـمْ اسْـتقْتِلِ[٢]

وأنـا امـروٌ منّـي العفـافُ ولـمْ أكـنْ   دَنِسَ الثّيـابِ ولا مريـبَ المـدْخَلِ[٣]

فالشاعر ينفي عن نفسه صفات الفجور والدنس، ليؤكد أنه امرؤ عفيف، فتكرار حرف النفي (لم) ثلاث مرات فيه تأكيد لنفي مثل هذه الصفات عن نفسه، فهذا الحضور المكثف لأداة النفي بما فيها من قطع للصوت ونفي للمعنى راح يؤكد صفة العفاف فيه، بما لا يترك مكانا للشك في نفس المخاطب، لاسيّما أن حرف النفي في موضعين جاء مع فعل الكينونة العائد على الشاعر، كما يلاحظ أن النفي هنا جاء لتأكيد افتخار الشاعر بنفسه، فهو عندما يقول: (لم أكن دنس الثياب) هو يؤكد قوله: (وأنا امرؤ مني العفاف)، فالنفي هنا لم يكن لإزاله ما يمكن أن يكون في ذهن السامع، وإنما لتأكيد الإخبار في البيت ذاته.

وقد استخدم الشاعر في هذه المقطوعة أداة نفي أخرى غير (لم) وهي (لا) عندما قال: (ولا مريب المدخل)، فهو عدل عن استعمال (لم) التي كررها ثلاث مرات إلى (لا) وفي هذا ملمح موسيقي صوتي أولا، إذ إن (لم) ينقطع الصوت بسكون الميم فيها، في حين أن (لا) ذات ملمح صوتي لين يزيده بذلك حرف المد فيها، ولعلّ هذا العدول الذي لجأ إليه ابن الرقاع كان بغرض التلطف في القول، لاسيّما أنه ينشد في حضرة الخليفة، فـ (لا) تضفي على المعنى صفة التودد، فالشاعر باستخدامه (لم) كان يظهر نبرة حادة في نفي الدنس عن نفسه مما دعاه إلى اللجوء إلى (لا) لتخفيف هذه النبرة.

وقد استخدم عدي أسلوبية النفي في مدح البيت الأموي، وتأكيد أحقيّتهم في الخلافة دون غيرهم، فهو يعدهم أفضل قريش وأصلح الناس للحكم، بل هم أقدرهم على القيام بأعبائه، فيقول[١] :

---

[١] . العاملي، ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي، ص ٦١.
[٢] . غرب الشباب: حدته.
[٣] . دنس الثياب: فاجر.

كانـــتْ لآبـــائِهِمْ مـــذكورةً زَحَمـــوا عنْهـا قـرومَ قَـرِيْشٍ سـاعَةَ ازْدحمـوا[٢]

أمْـــرا وَلَـــوْهُ فلـــمْ يعْيَـــوا بسُـــنَّتِهِ وحمّلـــوهُ فمـــا ملّـــوا ولا سَـــئِموا[٣]

إن يـدْهموا يطِـدوا بالصّـبْرِ أنفُسَـهُمْ ولنْ يقومَ لهمْ في الحربِ من دَهِموا[٤]

لو ناضلوا النّاس عنْ أحْسابِهمْ نضَلوا وإنْ قضَوا لمْ يجُوروا في الذي حَكَموا[٥]

ولا يشــدُّ علــى مــا فــي خــزائنِهمْ قـــبْضُ الأنامِـــلِ إلا ريْـــثَ يُقْتَسَـــمُ[٦]

فالشاعر يتكئ على النفي في هذه المقطوعة اتكاء كبيرا، فقد تكرر النفي ست مرات في إطار من إظهار صفات بني أمية أمام خصومهم، كما أن النفي هنا ساهم في إظهار هذه الصفات من خلال التعريض بالخصوم، فنفي هذه الصفات عن بني أمية هو في حقيقته إثبات لها عند خصومهم، كما يلحظ أن ابن الرقاع نوّع في أدوات النفي هنا، فجاء بـ (لم، وما، ولا، ولن) وفي هذا جمالية إيقاعية صوتية تضفي على البيت حركة إيقاعية تتلاءم وشعرية المدح التي ترد في سياقها الأبيات.

وقد تناسبت أدوات النفي التي يستخدمها الشاعر مع المعنى الذي يريد، فباستخدامه لأدوات النفي (لم، ولا، وما) هو ينفي صفات مذمومة عن بني أمية، أما باستخدامه (لن) فهو ينفي القدرة الحالية والمستقبلية عن أعدائهم، فالنفي لم يكن في الأبيات موجها نحو جهة بذاتها، وإنما كان بين الأمويين وخصومهم، ولعلّ الشاعر لم يعمد إلى تكرار (لن) كما فعل بـ (لم) لأن (لن) غالبا ما يكون فيها وقع وثقل وإظهار لأمر لا يُقوى عليه، فعمد إلى غيرها لإظهار القدرات التي يتمتع بها بنو أمية دون غيرهم، فهو يريد أن يجعل من بني أمية بؤرة لشعره كما هم بؤرة ومركز للأحداث، ولهذا، قلّ النفي للقدرات بـ (لن) لأنه يختص في هذه الحالة بخصومهم.

ومن خلال ما سبق يتبين أن الشاعر كان يعمد إلى أسلوب النفي في شتى قصائده حتى غدا ظاهرة بارزة في أشعاره، وربما كان ارتباط الشاعر بهذا الأسلوب نابعا من طبيعة الحياة التي عاشها ابن الرقاع، فمن ناحية هو شاعر الدولة الأموية المدافع عن خلفائها وسياساتهم في الحكم،

---

[١] . المصدر نفسه، ص ١١٩-١٢٠.
[٢] . القَرْمُ: الفحل الذي يترك من الركوب والعمل ويُودَع للفِحْلة، الزَّحْمُ: أن يَزْحَمَ القومُ بعضهم بعضاً من كثرة الزحام إذا ازدحموا.
[٣] . يعيوا: يعجزوا.
[٤] . يدهموا: يغشوا، يطدوا: يثبتوا.
[٥] . نضلوا: غلبوا.
[٦] . ريْث: بطء، والأنامل: أطراف الأصابع.

فراح يجد في أسلوبية النفي وسيلة لإثبات أحقيتهم في الخلافة، وللتعريض بخصومهم، وكأن به يريد أن يزيل ويدحض ما يمكن أن يكون قد علق في نفوس الناس آنذاك جراء توريث الحكم.

ومن جهة أخرى يجد الباحث أن أسلوبية النفي كانت حاضرة في حديث الشاعر عن المرأة، ولعلّ ابتعاد المرأة عنه، جعله يلجأ إلى النفي لإثبات ذاته وإثبات حضوره، فما الغاية من النفي إلا الإثبات في نهاية المطاف.

ويبدو أنّ ابن الرقاع كان واعيا لأهمية التنويع في أداوت النفي لا سيما أنه الشاعر الذي يمتلك ناصية اللغة، فرأينا كيف كان ينوّع بين هذه الأدوات في البيت ذاته، أو في المقطّعة، أو القصيدة، الأمر الذي لم يثقل أبياته، ولم يفقدها جماليتها الإيقاعية والتعبيرية، بل أكسبها توازنا موسيقيا وعمقا دلاليا ربما لا يتبدّى للقارئ منذ الوهلة الأولى.

وعليه؛ فإن أسلوب النفي من أكثر الأساليب التي انتشرت عبر صفحات الديوان لتصبغ القصائد بصبغة تساوقت وانسجمت مع الجملة المثبتة في القصائد ذاتها، لتخرج المعاني التي يعبر عنها ابن الرقاع في ثوب رشيق تملؤه الحركة والنغمة الإيقاعية والدلالة العميقة.

ويخلص الباحث من خلال دراسة ظاهرة الانزياح التركيبي في شعر عديّ بن الرّقاع العاملي إلى أن الشاعر كان ينوّع في أساليبه اللغوية، إذ إنه لم يقتصر على أسلوب لغوي واحد بعينه، الأمر الذي ساهم في تشكيل البنى التركيبية للغته الشعرية.

فقد ارتبطت ظاهرة التقديم والتأخير عنده بإصراره على تقديم فكرته إلى المتلقي بسرعة، إذ كان يسعى دوما إلى لفت انتباه المتلقي وإثارة وعيه وسمعه إلى ما يقول، فكان التقديم والتأخير ذا ارتباط وثيق بالقضية التي يعالجها في شعره.

كما شكّلت ظاهرة الحذف ملمحا أسلوبيا آخر في شعره، فتعددت الأنساق التي وردت عليها، وجاءت مرتبطة بالسياق، ففي سياق المدح ساهم الحذف في إبراز صفات الممدوح، وفي سياق الفخر أدى الحذف دورا رئيسا في إظهار صفات الشاعر وقومه، كما تعددت السياقات التي وظّف الشاعر فيها أسلوبية الحذف توظيفا أضفى على النص قيمة تركيبية ودلالية.

وقد ظهر استخدام الضمائر في شعر ابن الرقاع ظهورا لافتا؛ فجاء توظيف الشاعر لتقنية الالتفات منسجما ومعبرا عن الحالة النفسية التي يعانيها، وعن الموقف والسياق الذي ينظم فيه.

كما بدا توظيف الشاعر لأساليب الإنشاء الطلبي بوضوح، مما ساهم في تشكيل البنية التركيبية والإيقاعية الصوتية في أشعاره، فظهر توظيف أسلوب الاستفهام توظيفا عدل فيه الشاعر عن معنى الاستفهام الحقيقي إلى معان بلاغية أخرى مثل؛ التحسر، والتقرير، والإنكار، والتشويق، والاستبعاد، والتعجب.

وجاء توظيفه لأسلوبية الأمر متناسبا ومنسجما مع المعنى المقصود، فقد عدل الشاعر بالأمر إلى معان عدة، من بينها الالتماس، والتمني، والدعاء، والإباحة، والامتنان، والتعظيم، والتشويق، كما كان للأمر حضور لافت في سياق النصح، والوعظ، والحكمة.

وقد استثمر الشاعر النداء في مواقع محدودة في أشعاره، فقلّت نسبة تواتره في الديوان نسبة إلى الأساليب الأخرى، إلا أن هذا التوظيف كان حاضرا في السياقات التي ورد فيها، إذ حمّله الشاعر عددا من المعاني التي أراد من خلالها توضيح علاقته بالآخر .

ومن أبرز الأساليب التي كان لها حضور في الديوان أسلوب النفي، فتكاد معظم قصائد الديوان لا تخلو من أداة من أدوات النفي، وقد تنوّعت هذه الأدوات حسب المعنى، فأدت دورا وظيفيا ودلاليا في السياق تناسب مع المعنى الذي يقصده الشاعر في أشعاره .

الفصل الثالث

أسلوبية الدّلالة

لولا الحياءُ وأنّ رأسي قد عثا	فيهِ المشيبُ لزرتُ أمّ القاسمِ
وكأنّها وسْطَ النّساء أعارها	عينيه أحورُ من جآذرِ جاسمِ
وسْنانُ أقصدهُ النعاسُ فرنّقتْ	في عينهِ سِنةٌ وليس بنائمِ
يصطادُ يقظانَ الرجالِ حديثُها	وتطيرُ لذّتها بروحِ النائمِ

يُعدُّ البحث في المستوى الدلالي واحدا من أهم المطالب في الدراسات الأدبية عموما، وفي الدراسات الأسلوبية على وجه التحديد؛ إذ إنّ الدراسات الأسلوبية تنطلق من مبادئ التوزيع، والاختيار، والاستبدال في دراستها للنص، فاختيارات الشاعر لمفرداته المؤلّفة لتراكيبه لها أثرها في التنوع الدلالي، وتساعد في الكشف عن أبعاد هذه الدلالات في النص.

فاللغة الشعرية تتسم بسمات لفظية ذات طاقة إيحائية لها دلالاتها في العمل الأدبي، وعليه؛ فإن الشاعر يمنح ألفاظه هذه القدرة على تشكيل المعاني من خلال قدرته الذاتية على اختيار الألفاظ ذاتها، وتوزيعها ضمن السطر الشعري، وهو الأمر الذي يعدل بدلالة هذه الألفاظ عن مألوف دلالاتها المستخدمة في اللغة النثرية، وهو بذلك يختار ألفاظه ومفرداته اختيارا مقصودا وواعيا؛ ليخرج بها عن منطقيّتها، فينحرف بها عن معانيها المألوفة لتلبس معاني أخرى، والشاعر في هذا كلّه يعمد إلى نوع من الانزياح يسمى الانزياح الدلالي، أو الاستبدالي، وهو انزياح يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المعروفة عنده مسبقا، لتبتعد الكلمات عن دلالاتها المرجعية.

كما أن هذا الانزياح يحمل قيمته الأسلوبية من خلال أنه يمثل اختيارا للشاعر، وهو اختيار يحقق المفاجأة عند المتلقي، إذ إنه يخالف توقعه فيما يتعلق بدلالات الألفاظ أولا، ثم اقتران الكلمات ببعضها في تركيب لفظي دلالي ينطوي على تعارض أو عدم توافق منطقي[١]، وهو أمر يؤدي إلى توسع دلالات الألفاظ ذاتها؛ ممّا يكسب النصّ الشعريّ مزيدا من الحيوية والجمالية الفنية، ولهذا؛ نجد أن أساس هذا النوع من الانزياح اختيارات الشاعر لما يحقق الغاية الجمالية والدلالية التي يريد، ولهذا؛ يعدل الشاعر في اختياراته هذه عن مألوف معناها واستعمالها إلى معنى جديد يفاجئ به المتلقي، ومن هنا تأتي القيمة الأسلوبية للاختيار.

كما تأتي أهمية هذا النوع من الانزياح في كونه يوفّر للمتلقي أن يعيش ثنائية الإمتاع والإقناع[٢]؛ لأن ما يتلقاه يخالف المألوف المتوقع عنده، فهو استعمال مخصوص لمفردات يعيها بنفسه، ويعي دلالاتها المرجعية، إلا أن هذا الاستعمال يخالف تلك المعرفة المسبقة عنده، وهو ما يعزّز القيمة الأسلوبية للانزياح ذاته، ويعمّق دلالات الألفاظ التي اختارها الشاعر ليحقق من خلاله الغاية التي يسعى لها.

---

١ . انظر: مصلوح، سعد(١٩٩٣)، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ص ١٨٧.
٢ . عبد الجليل، عبد القادر(٢٠٠٢)، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص ٣٩١.

وقد تناول الجرجاني هذا النوع من الانزياح بقوله: " الكلام ضربان، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بدلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل" [١]، وهو في هذا يؤكد أن هذا النوع من الانزياح إنما يجعل للألفاظ دلالات جديدة تكتسبها من خلال السياق الذي ترد فيه، ومن هنا تظهر شعرية النص، وقدرة المبدع الذي يقوم بعرض ما يجول في ذهنه وخاطره بنمط إبداعي يخالف نمط التعبير العادي.

ومن أجل دراسة هذا النوع من الانزياح عند عديّ بن الرّقاع العاملي، عمد الباحث إلى تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث رئيسة، حيث سيتناول في المبحث الأول التشبيه بنوعيه المفرد والمركب، وسيخصص المبحث الثاني لبحث الاستعارة والمجاز، وأما المبحث الثالث فيعقده للحديث حول الكناية بأنواعها الثلاثة: الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف، والكناية عن نسبة.

المبحث الأول: التشبيه:

التشبيه لغة هو: "المثل والتمثيل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله"[٢]، ويقوم التشبيه في أساسه على عقد مشابهة بين أمرين مختلفين يتفقان في صفة أو أكثر، ولعلّ هذا الأمر هو ما اتفقت عليه جلّ التعريفات التي وردت عند البلاغيين الأوائل، فعند العسكري هو: " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ..... وبغير أداة التشبيه"[٣]، وعند ابن رشيق: " هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[٤]، فيما يرى العلوي أن التشبيه هو: " الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء الواحد في نفسه"[٥]، فالتشبيه إذن يقوم على علاقة المشابهة لا التطابق بين الشيئين المختلفين، ومن هنا نجد أن الشاعر يلجأ إلى إقامة مثل هذا النوع من العلاقات ليمنح مفرداته بعدا إيحائيا يستطيع من خلالها تقريب الصورة للأذهان، وبذلك ينشئ علاقات بين ما

---

[١] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٠٠.
[٢] . ابن منظور، اللسان، مادة (شبه)، ومادة (مثل).
[٣] . العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، (تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٢٤٥.
[٤] .ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١:٢٨٦.
[٥] . العلوي، يحيى بن حمزة بن علي(٦٤٥هـ)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩١٤م، ١:٢٢٦.

يعتلج في نفسه وبين أشياء موجودة في الواقع، ومن خلال هذه العلاقات تبرز رؤية الشاعر الخاصة.

وقد جاء استخدام عديّ بن الرّقاع لهذا المنبه الأسلوبي متنوّعا، فجاء التشبيه عنده مفردا ومركبا، كما جاء بالتشبيه مع الأداة ودونها، وسيقوم الباحث بدراسة التشبيه عنده حسب نوعه:

أولا: التشبيه المفرد:

تعددت الموضوعات التي ورد فيها التشبيه المفرد عند ابن الرقاع، إذ لم يرتبط بغرض شعري دون غيره، فقد استغرق جميع الموضوعات التي نظم الشاعر فيها، إذ استخدمه ابن الرقاع كثيرا في وصف المرأة والحديث عنها، لا سيما أن حديثه عن المرأة ورد في ثنايا قصائده المختلفة، فلم يعقد قصيدة بمفردها وبقصدها عليها موضوعيا، كما شكّل التشبيه واحدا من أدوات الشاعر التي أجاد في توظيفها لإظهار المعاني التي كان يقصدها في حديثه عن المرأة، فقد تحدّث عن بياض امرأته وشبهها بالبقرة الوحشية في قوله(١):

مـنْ بـينِ بِكْـرٍ كالمهـاةِ وكاعِـبٍ ... شـفعَ النّعـيمُ شـبابها فغَـذاها(٢)

فالشاعر في هذا الموضع يصف مجموعة من النسوة على ركائبهن، فراح يشبه امرأته وهي شابة بكر، وكاعب بالبقرة الوحشية بواسطة أداة التشبيه الكاف، فالجامع بين المرأة والمهاة في هذا التشبيه هو صفة البياض، واتساع العيون في كلتيهما، وهاتان الصفتان تزيدان من جمال هذه المرأة، إلا أن الشاعر لم يقف بالتشبيه عند هذا الحد، وإنما جعل المعنى الداخلي في حالة من النمو والتطور، إذ جعل امرأته شابة تحيا نعيم العيش؛ ليزيد من جمالية التصوير إذ إن المرأة في هذه اللوحة تبدو في غاية الجمال لما أسبغ عليها من صفات.

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٩٨.
٢ . المهاة: بقر الوحش، الكاعب: التي قد كعب ثديها، شفع: ثنّى،

كما شبّه المرأة بالظبية البكر في موضع آخر من خلال أداة التشبيه نفسها، فقال[١]:

كالظَّبيــــةِ البكْـــرِ الفريـــدة ترتعـــي   مـــنْ أرضِـــها قفراتهـــا وعِعادَهـــا[٢]

فهو يشبه المرأة بالظبية، وتقدير القول: هي كالظبية، فحذف المشبه لدلالة السياق عليه، وقد تناولت الدراسة هذا النوع من الحذف في سياق الحديث عن أسلوبية الحذف في الفصل الثاني، والشاعر في هذا الموضع يصور المرأة وهي في حال من التلفت، فيجعلها تبدو خائفة، إذ شبهها بظبية مترقبة لا تثبت على حال؛ لأنها خائفة على ولدها الصغير، وكأنه يريد تأكيد صفة الحرص في هذه المرأة، وقد ذهب الشاعر إلى تشبيه المرأة بالظبية المغزل في موضع آخر، إذ يقول[٣]:

ومـــا قـــدْ كنـــتَ تلهـــو فـــي الليـــالي   بمثْـــلِ البكْـــرِ تتّبـــعُ الغـــزالا

فهو يعود لهذا التشبيه مرة أخرى، ويتبدّى الانزياح الدلالي في هذا الموضع في أن الشاعر جعل اللهو لا يحدث مع المرأة، وإنما مع هذه الظبية التي راح يستعير صفاتها ويسقطها على المرأة، وكأنه لا يريد التصريح بالحالة التي كانت تجمعه معها، كما أن (المغزل) صفة توصف بها الظباء، إلا أن الشاعر عدل بهذا الوصف من خلال التشبيه فجعله للمرأة سعيا منه لإظهار صفات الحسن فيها، فهو وإن كان قد استبدل لفظ (الظبية) بالمرأة، إلا أن المعنى كله يدور حول المرأة التي أقام بينها وبين الظبية علاقة المشابهة هذه.

وكذلك كان للتشبيه دوره في وصف الشاعر لناقته، إذ راح يشببها بفحل الحمار الوحشي، فيقول[٤]:

كمُــــدلٍّ ظـــلَّ فـــي عانتـــهِ   بصُـوى الرجْلـةِ شـرقيَّ غُـرابِ[٥]

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٨٤.

٢ . البكر: التي ولدت بطنا، الفريدة: أي انفردت عن سربها وخذلت صواحبها وأقامت على ولدها، ترتعي: تأكل بنفسها، قفرات: الأرض الخلاء، ليس بها زرع ولا ماء ولا بشر، العهاد: جمع عهدة وهو أول ما يقع من المطر، يقال: أصابنا المطر على عهاد كانت قبله، وهي أرض معهودة.

٣ . المصدر نفسه، ص ١٠٨.

٤ . المصدر نفسه، ص ٤٦.

٥ . كمدل: يعني عير الفلاة يدل بقوته ونشاطه، عانته: أُتُنه، الصّوى: جمع صوّة، وهي إكام غلاظ، الرجلة: مسيل الماء إلى الوادي، وغراب: جبل.

فالشاعر يصف ناقته بالوصف (مدلّ)، وهو من أوصاف الحمر الوحشية، في دلالة على قوة ونشاط هذه الناقة من خلال التشبيه، ويظهر من اختيارات الشاعر في وصف ناقته أنه كان يعمد إلى اختيار صفات القوة من الحمر الوحشية ، إذ يقول في موضع آخر[١]:

فهـي كالقـارحِ الصُّـهابيِّ أضْـحى   عاسِـفا للتنوفـة الـديمومِ[٢]

وفي موضع ثالث[٣]:

كالصّـهابيّة النحـوص تلاهـا   واضـحُ الكـاذنين فيـه انتحـاءُ[٤]

فهو يعدل بصفات الحمار الوحشي عن موصوفها المألوف ليجعلها لناقته، إظهارا منه لقوتها ونشاطها .

وقد ذهب ابن الرقاع إلى الحديث عن صفات ناقته الجسدية، مظهرا ضخامتها من خلال عدد من التشبيهات المفردة، فيقول[٥]:

نُخِسـتْ بـهِ عجـزٌ كـأنَّ محالهـا   درجٌ سـليمانُ النبـيُّ بناهـا[٦]
بُنيـتْ علـى كـرْشٍ كـأنّ حرودهـا   مُقُـطٌ مُطـوّاة أُمِـرَّ قـُواها[٧]
فـي مُجْفـرٍ حـابي الضُّـلوعِ كأنّـه   بِئْـرٌ يُجيـب النـاطقينَ رجاهـا[٨]
ألْقـتْ علـى مـتن الطريـق جنينَهـا   بتنوفـةٍ قفْـرٍ يُحـارُ قطاهـا[٩]
فغـدتْ وأصْـبحَ فـي المعـرِّسِ ثاويـا   كـالجروِ ملتفعـا عليـهِ سـلاها[١٠]

ويأتي الشاعر من خلال هذه الأبيات بأربعة تشبيهات مفردة في سياق وصفه لضخامة ناقته، إذ راح يشبه فقارها بدرج نبي الله سليمان عليه السلام في قوله (كأن محالها درج سليمان النبي...)،

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٣٩.
٢ . شبهها بنشاطها بحمار وحش، الصُّهابي: الذي ليس بشديد البياض، عسف: أخذ على غير هداية، التنوفة: الفلاة، الديمومة: القفر المستوية.
٣ . المصدر نفسه، ص ١٥٣.
٤ الصهابية: إتان وحشية في لونها صهبة، النحوص: الحائل، تلاها: تبعها، الواضح: الأبيض، الكاذنان: اللحمتان اللتان في مؤخرة الفخذين، انتحاء: اعتماد في عدوه.
٥ . المصدر نفسه ، ص ١٠١-١٠٣.
٦ . نخست: أي أتاها من خلفها، المحال: الفقار، واحدها: محالة.
٧ . حرودها: يعني الطرائق التي في الكرش، مقط: حبال، واحدها: مِقاط، مطوّاة: مفتول بعضها إلى بعض، أُمر قواها: أي شد فتلها، القوى: طاقات الحبل، واحدتها: قوة.
٨ . مجفر: جوف منتفخ، أي : واسع، حابي الضلوع: أي مشرف الضلوع، وحبا الرمل: إذا أشرف، رجاها: ناصيتها.
٩ . التنوفة: المفازة.
١٠ . يريد: أجهضت وغدت وخلفت جنينها، الجراء: من أولاد السباع، ملتفعا: ملتحفا بالعرس، واللفاع: ما التحفت به واشتملت.

فهو يشبه أضلاع هذه الناقة ببنيان سيدنا سليمان الذي بنته الجنّ بعضه فوق بعض، أما التشبيه الثاني في هذه المقطعة فيظهر من خلال تشبيهه العروق البارزة في كرش هذه الناقة بالحبال، ثم يشبه جوفها بالبئر العميقة لشدة انتفاخه، حتى أن هذه البئر يرتد الصوت فيها لعمقها، وفي هذا إشارة إلى سعة ذلك الجوف، ثم يقدّم الشاعر سبب انتفاخ بطنها وسعة جوفها بأنها تحمل جنينها الذي راح يشبهه بعد أن طرحته بالجرو لتمام بنيته ونشاطه.

ويتضح من خلال اللوحة السابقة أن الشاعر كثيرا ما كان يلجأ إلى التشبيه المفرد في رسم صوره، فجاء هذا الانزياح الدلالي في الوصف مظهرا صفات الموصوف، وكأن الشاعر يصوّر المشهد أمام المتلقي؛ ممّا يزيد من وقع هذا الوصف وتأثيره على المتلقي نفسه؛ إذ إن هذا الانزياح يجعل من المفردات ذات دلالات جديدة لا يألفها السامع، ففقار هذه الناقة أصبح بنيان سليمان، وعروقها حبال مفتولة، وجوفها بئر عميقة، حتى إن جنينها غدا جروا بعد أن أسقطته، كما يلاحظ أن الشاعر كان ينوّع في أداة التشبيه، فقد استخدم (كأن) ثلاث مرات في المقطّعة السابقة، ثم عدل عنها إلى (الكاف) في البيت الرابع، مما ساهم في تشكيل البنية الجمالية والصوتية والفنية في رسم هذه اللوحة.

فللتشبيه هنا وظيفة رئيسة، إذ إن الشاعر من خلاله يعمد إلى تقسيم صفات هذه الناقة، فهذا التدفق التشبيهي المسترسل يقوم على تقسيم الفكرة الرئيسة التي يسعى الشاعر إلى إبرازها، التي تتمحور حول ناقته في هذه المقطعة.

وقد وظّف ابن الرقاع هذا النوع من التشبيه في وصف الطبيعة ومظاهرها المتنوعة، فقد وصف الغبار الذي تثيره سنابك الأتن من خلال تشبيهه بالثوب في قوله[١]:

ثمّـــتَ استوســـقتْ لـــهُ ورمتُـــهُ ... بغبـــارٍ عليـــهِ منـــهُ رداءُ[٢]

مســـــتطيرٌ كأنّـــــه ســـــابريّ ... أو ســـبيبٌ مســـبَّرٌ ومـــلاءُ[٣]

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٥٦.

٢. استوسقت: اجتمعت له ولم تفرق عليه، رمته: يعني العير، أي أثارت عليه الغبار بجوازمها.

٣. مستطير: مستطيل، والسبيب: جمع سبيبة وهو الشقاق.

فهو يشبه سحابة الغبار التي تثيرها الأتن بثوب سابري، وهو نوع من الثياب رقيق، أو هو كالشقاق أو الملاءة[١]، فهو يجعل من الغبار رداء، بل إن هذا الرداء رداء جميل رقيق، فالشاعر يجعل من هذا الغبار شيئا ساترا مرغوبا، فهو يعدل بالغبار عن تلك الصورة المعروفة في الذهن عنه إلى صورة أخرى فيجعله محببا ومطلوبا لأنه يستر فيكون كالرداء أو الثوب.

وقد شبّه الأرض المقفرة بأنها اكتست بالنوار فألبسها كالثوب، إذ قال[٢]:

بوسـميّةٍ قفْـرٍ كـأنّ رياضـها   كُسينَ من النّوار وشْيا مُذهّبا

فهو يأتي بصورة هذه الرياض بعد أن هطلت عليها الأمطار فانتشرت فيها الخضرة والأزهار، وكأنها كُسيت بثياب موشاة مزخرفة.

ويأتي هذا النوع من الانزياح الدلالي عند ابن الرقاع في حديثه عن الطلل والديار، إذ يقول[٣]:

لمـنِ الـدّارُ كعنـوانِ الكتـابِ   هاجتِ الشّوقَ وعيّتْ بالجوابِ[٤]

موضِـعُ الأنضـادِ لأيـا مـا يُـرى   ورمـادٌ مثـل كحـلِ العـينِ هـابِ[٥]

فالشاعر يرسم في هذه المقطعة صورة الديار بعد أن أصبحت دارسة، فيشبه في البيت الأول الديار بعنوان الكتاب، وهو في هذا الأمر يسير وفق التقليد الجاهلي؛ إذ كثيرا ما كان الشعراء الجاهليون يشبّهون الديار الدارسة بالكتاب، إلا أنّ ابن الرقاع يجعل الديار مثل عنوان الكتاب لا الكتاب كله؛ لأن عنوان الكتاب يكون أكثر عرضة للطمس والتغيير من سائر أجزائه.

كما يأتي الشاعر في البيت الثاني بتشبيه آخر غاية في الدقة، إذ يشبه رماد تلك الديار بالكحل، وكأن عينيه باتت لا ترى إلا هذا الرماد المتبقّي من آثار الديار فأصبحت تكتحل به، فالشاعر يعدل بالرماد عن الصورة القاتمة التي يبعثها في النفس فيشببه بالكحل الذي تتزين به النساء، وهو بذلك يخالف المألوف الذي يستعمل فيه الرماد، ولكنه أراد أن عينه أصبحت لا ترى إلا الرماد أينما نظرت، فغاب الكحل وغاب معه الجمال لمّا غابت آثار الديار، وآثار من سكنها، ومن هنا يظهر

---

[١] . انظر: الحارثي، مريم بنت عوض (٢٠٠١م)، التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي(رسالة ماجستير)، جامعة أم القرى، ص ٦٦.

[٢] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٢٢٧.

[٣] . المصدر نفسه، ص ٤١.

[٤] . عُنوان الكتاب وعلوان وعنيان واحد، وعنونته عنونة، وخص به العنوان لأنه أسرع درْسا من داخله، عيَ بالجواب: إذا لم يحسن الضراب.

[٥] . الأنضاد: الأشراف، لأيا: الإبْطاء والاحْتِباس، هاب: ما ارتفع ودقّ من التراب.

أن الصورة التشبيهية عند ابن الرقاع هي في حقيقتها ذات بعد انفعالي وجداني، فهي ليست إلا انصهار لعواطف الشاعر وأفكاره وانفعالاته، وكأنما تأتي هذه الصورة لتترجم رؤية الشاعر إزاء الموقف الذي يتعرض له، أو الحياة عموما.

وقد كثر هذا الضرب من التشبيه في مدحيات عدي بن الرقاع، فقد كان يلجأ إليه في رسم صورة الممدوح، ليعلو بمكانته ويظهر عراقة أصله، فيرفع من شأن هذه الصفات ومن شأن صاحبها، ومن ذلك تشبيهه للوليد بن عبد الملك بالغيث في عدة مواضع، فيقول[١]:

نـــزلَ الوليـــدُ بهـــا فكـــان لأهلهـــا   غيْثـــا أغـــاث أنيسَـــها وبلادهـــا

فالشاعر يجعل الوليد غيثا أغاث الله به البلاد والعباد، وقد كررّ الشاعر التشبيه ذاته في موضع آخر، فقال[٢]:

فأنـــتَ غيْـــثٌ بـــإذن الله أرســـلهُ   للمســلمين حَيــا والأرض ِعُمرانــا

فالشاعر يكرّر التشبيه ذاته، إذ يجعل الخليفة هو الغيث في الموضعين، فهو الحياة التي وهبها الله للإنسان والأرض، وقد عمد الشاعر إلى هذا التشبيه البليغ فحذف الأداة ووجه الشبه مما جعل التشبيه أكثر وقعا على النفس، فهو لا يريد أنّ الممدوح يشبه الغيث، بل هو يجعل هذا الممدوح غيثا على الحقيقة، وكأن الممدوح أحيا الناس والبلاد على الحقيقة، وفي هذا تأكيد لصفات الخليفة، ولمآثره، بل إن فيه تأكيدا لموقف الشاعر الواضح من سياسة بني أمية.

ولعلّ هذا النوع من الانزياح على مستوى دلالات الألفاظ يساهم في تشكيل رؤية الشاعر على نحو يبدو فيه رافعا من شأن الممدوح من خلال هذه الصور الخلاقة التي راح يصوره بها، فالألفاظ وإن كانت تبدو في ظاهرها مألوفة للمتلقي، إلا أنه لا يلبث أن يكتشف أنها لا تمثل الدلالات المرجعية المعروفة مسبقا عنده، وهذا يساهم في إضفاء قيمة فنية على السطر الشعري أو على الصورة الشعرية بشكل عام.

كما كان للتشبيه المفرد دوره في مدح ابن الرقاع للخليفة عمر بن عبد العزيز، إذ يقول[٣]:

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٩١.
[٢] . المصدر نفسه، ص ١٧٢.
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣٣.

عَمــرّسُ أسْــفارٍ إذا اســتقْبلتْ لـــهُ سُــمومٌ كحــرِّ النــارِ لــم يتلــثمِ[١]

يكــافحُ لوحــات الهــواجرِ والضُّــحى مكافحـــةً بـــالمنخرينِ وبـــالفمِ[٢]

وقـدْ سـفعتْهُ الشّـمسُ بعـدَ بضاضـةٍ فصــارَ كسـفّودِ الحديـدِ المُسـحَّمِ[٣]

كـــأنّ زرورَ القبْطريّـــةِ عُلّقـــتْ بنادِكُهــا منـــه بجــذعٍ مقــوَّمِ[٤]

كـــأنّ قـــرادَيْ نحـــره طبعتْهـــا بطينٍ مـن الجُـولانِ كتّـابُ أعجَـمِ[٥]

فالشاعر أراد أن يظهر صفات الخليفة في هذه المقطعة، فجاء بعدد من التشبيهات المفردة ليبرز هذه الصفات عند الممدوح، فقد وصفه بالصبر وتحمل لفح السموم، وليعلي من شأن هذا الوصف راح يشبه حر الهواجر بحر النار؛ ليظهر قدرة تحمل الممدوح الذي كان يتعرض لهذا الحر الشديد دونما لثام يغطي وجهه، وليبين آثار هذا الحر على ملامح الممدوح وجسمه، راح يشبهه بقضيب الشواء الذي أصبح لونه مسودّا من كثرة تعرضه للنار، فتغيُّرُ لون الممدوح بعدما تعرض للهواجر يشبه تغير لون القضيب بعد تعرضه للنار، وهذا التشبيه يجعل المتلقي يتخيل صورة الممدوح بما يمتلك من القوة والصلابة، والقدرة على تحمل السموم والهواجر.

كما عمد الشاعر إلى إظهار صفات الممدوح الخلْقية، من خلال تشبيهه بجذع النخلة كناية عن طوله، فيظهره وكأنه نخلة سامقة من شدة طوله، ويبيّن أن كثرة السفر تركت آثارها على جسمه، فبدت أعضاء جسمه بعد أن كانت مستورة بالثياب، إذ ظهرت حلمات ثديه محمرة عليها طين من الجولان، في إشارة أخرى لكثرة أسفاره في الحروب والفتوحات التي بدت آثارها واضحة في جسمه.

ومن هنا تظهر قدرة عديّ على اختيار ألفاظه بما يتناسب وسياق القول، إذ إنه كان يعمد إلى اختيار هذه الألفاظ لتتناسب والصورة التي يسعى إليها، إذ اختار الغيث لدلالته الرمزية النفسية على الخير والعطاء لإظهار كرم الممدوح وجوده، ثم اختار قضيب الحديد المخصص للشواء بما يحمل هذا القضيب من بعد نفسي يدل على التحمل رغم قسوة النار عليه؛ ليدلّل من خلاله على صبر الممدوح وقوته وبأسه، فهو اختيار واعٍ إذن، يسعى إليه ابن الرقاع في هذه التشبيهات ليخلق

---

[١] . العمرس: الشديد، ومثله: العملّس: شديد على مرّ الأسفار عليه، السموم: الريح الحارة.

[٢] . يكافح: يقابل، لوحات الهواجر: شدة الحر وسط النهار.

[٣] . سفعته: سودته، والسفعة: سواد تخلطه حمرة، والبضاضة: رقة الجلد وحسن اللون، والسُّفود، بالتشديد: حديدة ذات شُعَب مُعَقَّفَة معروف يُشْوي به اللحم، وجمعه سفافيد والمسحم: المسود.

[٤] . القبطرية: ضرب من الثياب، بنادكها: عراها، ولا واحد للبنادك.

[٥] . القراد: حلمة الثدي، طبعتها: أي ختمتها، أعجم: ملك من ملوك الأعاجم، الجولان: بالفتح ثم السكون قرية، وقيل جبل من نواحي دمشق، ثم من عمل حوران، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص ١٨٨.

هذه الحالة من التوتر عند المتلقي، الذي غالبا ما يقع تحت وطأة المفاجأة لفك رموز هذه المفردات والبحث عن المعنى من ورائها، إذ ليس المقصود هو معناها، وإنما الدلالة منها المرتبطة بالسياق.

ومن خلال ما سبق يجد الباحث أن عديّ بن الرّقاع العاملي، كان يعمد إلى هذه التقنية الأسلوبية في شتى الموضوعات التي راح ينظم الشعر فيها، وقد كان متأثرا بالقدماء في معظم صوره التي رسمها عن طريق التشبيه المفرد، كما أنّ اختياراته اللغوية أدّت دورا مهما في التعبير عن الدلالات التي يسعى إليها، إذ جاءت الألفاظ متوافقة مع المعنى المراد، فكل مفردة تأخذ مكانها في السطر الشعري لتساهم في إيجاد الدلالة الكلية للبيت أو المقطّعة الشعرية وربما القصيدة. كما أن التشبيه المفرد عند ابن الرقاع يؤدي وظيفة توكيدية إضافة إلى وظيفته الجمالية في تشكيل الصورة الفنية من خلال إبراز الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي.

<u>ثانيا: التشبيه المركّب:</u>

وهو النوع الثاني من أنواع التشبيه التي كان عديّ بن الرّقاع العاملي يوظفها في رسم دلالاته وصوره، والتشبيه المركّب هو ما يكون المشبه به فيه صورة تتكون من أجزاء متعددة لا يُستغنى عن أي جزء من أجزائها، فهو تشبيه شيئين حين يكون المقصود الشبه الحاصل من حالهما معا.

وقد ورد هذا التشبيه عند الشاعر في مختلف الموضوعات التي نظم فيها، ففي معرض وصفه للمرأة، راح الشاعر يشبه عينيها بعيني ظبي من ظباء جاسم، إذ يقول[١]:

لولا الحياءُ وأنّ رأسي قد عثا	**فيهِ المشيبُ لزرتُ أمّ القاسمِ**[٢]
وكأنّها وسْطَ النّساء أعارها	**عينيه أحورُ من جآذرِ جاسمِ**[٣]
وسْنانَ أقصدهُ النّعاسُ فرنّقتْ	**في عينهِ سِنةٌ وليس بنائمِ**[٤]
يصطادُ يقظانَ الرجالِ حديثُها	**وتطيرُ لذّتُها بروحِ النائمِ**[٥]

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٢٢-١٢٣.

٢ . عثا: أفسد.

٣ . أحور: الحور أن يَشْتَدَّ بياضُ بياضِ العَيْنِ وسَوادُ سَوادِها، وتَسْتَديرَ حَدَقَتُها، وتَرِقَّ جُفونُها، ويَبْيَضَّ ما حَوالَيْها، أو شدَّةُ بياضِها وسوادِها، في بَياضِ الجَسَدِ، أو اسْوِدادُ العَيْنِ كُلِّها مِثْلَ الظِّباءِ، ولا يكونُ في بني آدَمَ، بل يُسْتَعَارُ لها. الجآذر: جمع جؤذر، وهو ولد البقرة، جاسم: اسم قرية بينها وبين دمشق ثمانية فراسخ، على يمين الطريق الأعظم إلى طبرية، انتقل إليها جاسم بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام أيام تبلبلت الألسن ببابل فسميت به، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٩٤.

٤ . وَسْنانُ: النّاعس، رنَّقتْ : دارت وماجت.

٥ . بروح النائم: أي يحلم بها في منامه.

فلئن كانت نبرة الحسرة والتأسي على الشباب تشيع في هذه الأبيات، إلا أن الشاعر راح يصف (أم القاسم) فشبه عينيها بعيني الظبي، والظبي معروف عند العرب بحلاوة العينين وجمالهما، لذا؛ كثرت تشبيهاتهم لأعين النساء بعيني الظبي، وقد أراد ابن الرقاع من قوله السابق أنّ من يرى عيني (أم القاسم) يقظة تأسرانه، ولهذا؛ راح يشبههما بعيني الظبي، ثم شرع يفصّل هذه الصورة ويرسم أبعادها، وليزيد من جمالية العينين في هذه اللوحة جعل ذلك الظبي فاتر العينين، فهو بين الناعس والوسنان، وتظهر دقة اختيار الشاعر في هذا الموضع، إذ إن صفة الفتور تزيد من جمالية العينين ويرفع من قيمة الوصف وتأثيره، فلو كانت هذه الصفة خِلقة فإنها تكون آسرة للقلوب، ولهذا نجد ابن الرقاع لم يقصر الأسر على من كان يقظانا من العاشقين، بل جعل دائرة الأسر تشمل من كان نائما منهم أيضا؛ ليبرز وقع هاتين العينين عليه، وكأنه أراد أن يظهر أثرهما عليه سواء أكان يراهما حقيقة أم يراهما في منامه.

ولم يكتف الشاعر بتشبيه عينيها بعيني الظبي، فقد جعل عينيها هما عينا الظبية ذاتها بقوله (أعارها)، وكأن المشبه به صار هو المشبه به ذاته في هذه الصورة، وهذا يجعل المشهد المتخيل في غاية الجمال.

ولعلّ هذه الإجادة في رسم أحد ملامح المرأة عند الشاعر في المقطعة السابقة ما هو إلا انعكاس للحالة النفسية التي يعانيها، وكأنما جاءت هذه اللوحة من خلال الحسرة النابعة من داخل الشاعر، فعلى الرغم من أن امرأته بهذا الجمال، إلا أنه لم يعد قادرا على التواصل معها، وإن كانت تأسر قلبه وروحه، ففعل الدهر وتقادم الأيام عليه كان أقوى منه، ولهذا؛ اختار الشاعر أن يجعل من المرأة غاية في الحسن والجمال، لأنه يريد أن يتحسر على نفسه وشبابه، فهو لم يلجأ إلى التصريح بالحسرة، وإنّما وظّف التشبيه هنا ليجعل المتلقي في حالة من الإصغاء التام وهو يتخيل جمال عينيها ممثلة بصورة الظبي ليفاجئه فيما بعد بأن حبل الود معها لم يعد موصولا، لأن الشاعر أصبح بعيد العهد بأيام اللهو والشباب.

ولم يكتف الشاعر في تغزله بالمرأة من خلال التشبيه المركب بوصف عينيها، فقد وصف فمها وريقها وأسنانها من خلال تشبيهات بديعة، فيقول في وصف فمها وجمال ابتسامتها[١]:

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص١٥٠-١٥١.

وإذا مـــا تبسَـــمتْ لاح منهـــا بَـــرَدٌ شـــافهُ لِثـــاثٌ ظِمـــاءُ[١]

طعْمُـــهُ طعْـــمُ مـــاءِ أبْطـــحَ جـــونٍ جعَفتْعـــهُ ســـحابةٌ غـــرّاءُ[٢]

فـــي حبـــيٍّ تجـــري ســـواريهِ برْحـــا مُســـتكفٍّ يعـــومُ فيـــه العمـــاءُ[٣]

فالشاعر يصف فمها مظهرا جمال أسنانها التي راح يشبهها بالبرد الأبيض الناصع، كما راح يبرز بياض هذه الأسنان، فهي مصفوفة فوق لثة حمراء، فاختيار الشاعر للون هنا جاء مقصودا، إذ إن اللثة الحمراء تعد خلفية للأسنان البيضاء وهو ما يجعل صفة البياض بارزة ظاهرة فيها.

ثم ينتقل إلى وصف ريقها فيجعله ماء أبطح، وهو ماء صاف شديد العذوبة، ولتأكيد صفة العذوبة جعل الشاعر مصدر هذا الماء سحابة تسري ليلا فتختلط بسحب أخرى فيكون الماء غزيرا وعذبا وباردا؛ ممّا يجعل ريق امرأته غاية في العذوبة والطيب، وقد تكرر تشبيه الأسنان بالبرد والريق بماء السحاب عند ابن الرقاع كثيرا في تغزله بالمرأة[٤]، إلا أنه في موضع آخر عمد إلى تشبيه ريقها بالخمر، إذ يقول[٥]:

وكـــأنّ طعْـــم الزنجبيـــلِ ولـــذةً صـهباءَ ساكَ بها المُسحِّرُ فاها[٦]

فهو يشبه ريقها بالزنجبيل والخمر الصهباء، ويختار السحر زمنا لهذا الوصف، فهو يريد أنّ ريقها يحدث فيه الأثر الذي تحدثه الخمر فيمن يشربها، فاستبدال الشاعر الخمر بريقها في هذا الموضع له دلالته الواضحة على مدى تأثير هذه المرأة عليه، حتى غدا ريقها خمرا، ولكن اللافت هو الزمن الذي اختاره الشاعر لهذه الصورة، إذ جعل وقت تذوقه لهذا الريق هو وقت السحر، لأنه إذا ما كان ريقها طيبا في هذا الوقت فإن ذلك أبلغ في الوصف، وأكثر دقة في رسم صورة طيب طعم الريق ورائحته.

ولابد من الإشارة إلى أنّ الشاعر قد وظف هذا المنبه الأسلوبي في وصف المرأة، والتغزل بها توظيفا لافتا، إذ استغرق هذا النوع من التشبيه جل المواضع التي تناول المرأة فيها، فقد ظهر

---

١ . البرد: يريد أسنانها، يشوفه شوفا، إذا حلاه وحسنه، ظماء: حمراء.
٢ . جعفته: أسالته، الغراء: البيضاء.
٣ . الحبيّ: ما أشرف من السحاب، السواري: السحابات اللواتي يسرين بالليل، برحا: من البارح، وأصله ما مرّ من الوحش عن يمينك إلى شمالك فولاك ميامنه، المستكف: المشرف، وكل شيء مستدير كفه، يعوم: يسبح، والعماء: السحاب الرقيق.
٤ . للمزيد من الشواهد على هذا التشبيه عند ابن الرقاع، انظر: العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٠٨،١٠٩، ١٩٧، ١٩٨.
٥ . المصدر نفسه، ص ٩٧.
٦ . الصهباء: التي عصرت من عنب أبيض، ساك: من السواك، المسحر: الذي يقوم عند السحر فيسقيها.

انزياح دلالات الألفاظ عنده عندما وصفها باللين والنعومة وطول الجيد[١]، وعندما تناول صفة البياض فيها، فامتدحها عليه فجعلها كالبدر مرة، وبيضة النعام مرة أخرى[٢].

وتبدو أهمية هذا النوع من التشبيه في الجمع والتقريب بين المتباعدات وربما المتناقضات، إذ إن الشاعر في لوحة المرأة غالبا ما كان يعمد إلى تجزيء اللوحة وتشقيقها، وكأنه يريد تشقيق الجمال المتمثل في هذه المرأة ليبرزه على نحو خاص بدا واضحا فيما عرضنا من نماذج على تشبيهات بديعة للمرأة وصفاتها.

كما ورد هذا النوع من التشبيه في حديث الشاعر عن الحيوان، فوصف الناقة، والبعير، والحمر الوحشية، والظباء، والمهاة، والنعام ،وأنواع من الطيور من خلال صور تقوم في أساسها على المشابهة، وقد تفرّد ابن الرقاع بوصف رواحله، فكانت تمثل غرضا مقصودا في أشعاره، مثل؛ الناقة، والجمل، والجواد، حتى إن صاحب الأغاني قال فيه: "ومما ينفرد به ويقدم فيه وصف المطيّة، فإنه كان من أوصف الشعراء لها"[٣].

ففي إحدى قصائده يتحدث الشاعر عن الناقة مظهرا قوتها ونشاطها وجلدها، وكأنها هي من سيخلصه مما لحق به من هموم، ومما أحدثه الدهر فيه، فيقول فيها حديثا يملؤه التحسر والتذّمر من الشيب وحتمية المصير[٤]:

فصـرِّمِ الهـمَّ إذْ ولّـى بناجيـةٍ ... عيْرانـةٍ لا تشَكّى الأصْرَ والعَمَلا[٥]

مـن اللـواتي إذا اسْـتقْبلْنَ مهْمهَـةً ... نجَّينَ مِن هوْلها الرّكبان والثّقَلا[٦]

مَـنْ فرَّهـا يرَهـا مـن جانِـبٍ سدَسـا ... وجانـبٍ نابُهـا لـم يعْـدُ أنْ بَـزَلا[٧]

حـرفٌ تشـذّرَ عـنْ ريّـان مُغْـتمِسٍ ... مُستحْقِبٍ رزأتْـهُ رحْمُهـا الجَمَـلا[٨]

أوْكـتْ عليـهِ مَضـيقا مـن عواهِنِهـا ... كمـا تضـمَّنَ كشْـحُ الحُـرَّةِ الحَـبَلا[٩]

---

[١] . انظر: العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٦٠، ٩٦.
[٢] . انظر: المصدر نفسه، ص ٥٠، ٦٠، ٧٣، ٨٣، ٢٣٦.
[٣] . الأصفهاني، الأغاني ، ٩:٣٠٤.
[٤] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٧٦-٧٨.
[٥] . صرم الهم: اقطع، ناجية: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها، عيرانة: ناقة مشبهة بعير الوحش لصلابته، الأصر: الحبس الضيّق وقلة العلف والمرعى.
[٦] المهمهة: الأرض البعيدة الأطراف.
[٧] . فرّها: نظر إلى سنها، بزل: بَزَل البعيرُ يَبْزُل بُزُولاً فَطَر نابُه أَي انْشَقَّ.
[٨] . حرف: ناقة ضامر ممّا سوفر عليها، تشذر: تشول بذنبها وتقمطر لأنها قد لحقت، عن ريان: يعني ولدها، رزأته: فقدته.
[٩] . أوكت عليه: شدت عليه وعقدت، عواهنها: ماحول حياها، الكَشْحُ: ما بين الخاصرة إِلى الضِّلَعِ الخَلف، وهو من لَدُن السرة إِلى المَتْن.

كأنّهـا وهـي تحـت الرمـل لاهيـة إذا المطـيُّ علـى أنقابِـهِ ذَمَـلا[١]
جُونيـةٌ مـن قطـا الصَّـوانِ مسْـكَنُها جفـاجفٌ تُنْبِـتُ القفعـاءَ والـبَقَلا[٢]

فهو يأتي بصورة هذه الناقة، ويجعلها المخلّص له من الهموم التي تعتري صدره، فراح يشبهها بالحمار الوحشي في قوتها ونشاطها، وصبرها على قلة الكلأ، بل إنّ لها جلدا عظيما لتواصل السير، فالشاعر يجعلها بنت ثمان سنين أو تسع ليظهر قوتها وصلابتها.

كما يعدل ابن الرقاع عن الصورة السابقة إلى صورة أخرى، إذ راح يشبهها بالقطا (الجونية)، وهو اختيار دقيق من قبله؛ لأن طول أرجل الجونية يمنحها سرعة تفوق بهما غيرها إذا ما مشت قبل الطيران، وهو أمر يمتدحه الشاعر في ناقته.

ويبدو من خلال اختيارات الشاعر السابقة، واستبداله بالناقة الحمار الوحشي مرة، والقطا مرة أخرى حِرص الشاعر على إظهار صفات موصوفه على النحو الذي يريد، فهو يدرك أن المتلقي يعي صفات الحمار الوحشي والقطا، ولهذا؛ عمد إلى استبدالهما بالناقة في اللوحة السابقة، وهما من البيئة الصحراوية التي يعيشها العربي ويعرف مكامن قوتهما وضعفهما، ليكون حديث الوصف أكثر دقة وتأثيرا، كما أنه أراد أن تكون ناقته على هذا النحو من القوة والسرعة لأنها هي التي ستذهب به بعيدا عن تلك الهموم التي يكابدها، كما أن هذا الاستبدال يتناغم والحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، بل إنّ الاستبدال هنا يعزز الغرض الذي يريده من ناقته، فهو يرى أنها المخلص له من همومه وآلامه، لذا؛ أراد لها أن تكون قوية وسريعة حتى ينجز مهمتها التي يريدها منها[٣].

وغالبا ما كان الحمار الوحشي أحد اختيارات الشاعر، إذ يذهب في لوحة شعرية أخرى إلى وصف البعير من خلال تشبيهه به، فيقول[٤]:

---

١ . لاهية: منشغلة، أنقاب: جمع نقب، أي نقبت أخفافها من طول السير، والذميل: ضرب من السير السريع، وهو العَنَق.
٢ . جونية: قطاة، والصوان: موضع كثير الحجارة، والجفاجف: جمع جفجف وهو مستوى من الأرض في غلظ، والقفعاء: نبت من أحرار البقل تنبت متصدحة كأن ورقها ورق الينبوت، والبقل شبيه بالقتّ.
٣ . للمزيد من الشواهد حول توظيف الناقة بغرض التخلص من الهموم في إطار التشبيه المركب، انظر: العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٠٠، ١٠٣، ١٢٤،٢١٨.
٤ . المصدر نفسه، ص ٢٢٦.

كأنّــا ورحْليْنــا علـــى أخْدريّـــةٍ ... نَحوصٍ تُباري طاويَ الكشْحِ أحْقبا[١]

أتتنـــا عهـــادَ الأرضِ يرتعيانهـــا ... مـن الضـيفِ حتـى أنْسَـلا وتقوَبـا[٢]

يرفـــانِ نضـــاخا إذا مـــا أعانَـــهُ ... ندى الليل مجَّ المـاء ريّـان مُعْشِبا[٣]

بوســـميّةٍ قفْـــرٍ كـــأنّ رياضـــها ... كُســينَ مــن النّــوارِ وشْـيا مُــذهَّبا

فالشاعر يشبه راحلته بـ (الأخدري) وهو الحمار الوحشي، هو يريد منه صفة القوة والنشاط والحسن، لذا؛ جعل الحمر الوحشية تسابق العير الضوامر، وهي حمر سمينة رعت أول ما أنبته الصيف فانسلا شعرها لسمنها، ثم يستطرد ابن الرقاع في رسم عدد من الصور الممتدة للحمار الوحشي، فيصف الرياض التي رعتها، فهو كعادته يأتي على إشباع صورة المشبه به رسما وتفصيلا ليعود بذلك كله على البعير التي يصفها، وكأنه يجعل من التشبيه المركب الذي يوظفه دائرة يبدأ فيها عادة بالمشبه، ثم ينطلق منه إلى رسم صورة المشبه به فيفصّل القول فيها وفي أبعادها ثم يعود للمشبه مرة أخرى، وهو أسلوب متلازم له في شتى الصور التي يرسمها.

وقد وظف ابن الرقاع هذه التقنية الأسلوبية في وصف مظاهر الطبيعة أيضا، فقال في وصف المطر والبرق[٤]:

يــامنْ يــرى برْقــا أرِقْــتُ لضــوئهِ ... أمســى تــلألأ فــي حواركِــهِ العلــى[٥]

لمّـــا تلحْلـــحَ بالبيـــاض عمـــاؤه ... حـول الغريفـةِ كـاد يثـوي أو ثـوى[٦]

فأصـــاب أيْمَنُـــهُ المزاهـــرَ كلّهـــا ... واقـــتمّ أيســـرُهُ أُثيْـــدةَ فـــالحثى[٧]

يـــدنو فيرتحـــلُ الأكـــامَ ربابُـــهُ ... حتـــى إذا مـــا قيـــل ينعفِـــرُ انغلـــى[٨]

فكأنـــه لمـــا تكشَّـــفَ ودْقُـــهُ ... ظهْرَ السّماوةِ واستقلّ على اللوى[٩]

ركْـــنٌ مـــن الأحبـــالِ فيـــه تعِلّـــةٌ ... يرمـون بـالنيران فـي خَشَـب الغضـا[١٠]

---

١ . الأَخْدَرِيَّةُ من الحُمُرِ: منسوبة إلى فحل يقال له الأَخْدَرُ، النَّحُوص: الأَتان الوحشيةُ، الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضِّلَعِ الخَلف، وهو من لَدُن السرة إلى المَتْن.

٢ . أنسل: سقط عنه الشعر، تقشّر

٣ . يرفان: يأكلان، نضاخا: بقلا كثيرا.

٤ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٦٥.

٥ . أرقت: سهرت،حواركه: أعاليه، وأصله من حارك البعير، وهو قدام السنام.

٦ . تلحلح: أبطأ، عماؤه: سحابه، الغريفة: اسم ماء في واد يقال له التسرير، ويبدو أنها موضع آخر في قول ابن الرقاع السابق، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص ٢٠٠، يثوي: يقيم.

٧ . اقتمّ: نكس وجرف كل شيء فيها، أثيدة: بلفظ التصغير، موضع في بلاد قضاعة بالشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١، ص٢٠٠، الحثى: موضع بالشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٢، ٢١٧.

٨ . الأكام: أَشْرافٌ في الأرض كالرَّوابي، ربابه: هو السَّحابُ المُتَعَلِّقُ الذي تراه كأَنه دُونَ السَّحاب، أي: دنا ربابه وأسف حتى علا الأكام، انعفر: بلغ التراب.

٩ . الودق: القطر، ظهر: علا، استقلَّ: ارتفع.

١٠ . تعلّة: قوم يتعللون، يرمون شبه البرق بنيران يرمي بها في خشب الغضا.

لَجِــــبُ السّــــحابِ إذا ألــــمّ ببلْــــدَةٍ	لـم تسْـقها الأمطـارُ مـذْ زمَـنٍ بكـى[1]
ويمـــــجُّ ريقتـــــهُ بكـــــلِّ تنوفـــــةٍ	ســحَّ المــزاد إذا تــبعَّجَ وانفــرى[2]
وأصــابَ قُلّــةَ غُــرَّبٍ بعجــتْ بــهِ	ريـــحٌ شــآميةٌ فيــامنَ وانتحـــى[3]
فانصــبَّ فــي الأوداهِ يلمــعُ برْقُــهُ	طــــورا تَبيّنــــهُ وطــــورا لا يَـــرى
يــــذرُ المكــــان المطْمــــئنَّ كأنَّــــهُ	بحـرٌ تجـاوبَ فـي جوانبـه الصّـدى[4]

فالشاعر يرسم في هذه المقطّعة الشعرية مشهد المطر مذْ كان برقا في السحب العالية، إلى أن هطل على الأرض فجرف ما كان في طريقه، فصوّره وهو يدنو من الجبال الصغيرة، وكأنها أصبحت رحالا له فيركبها، ثم يرسم صورة للسحاب بعد هطول المطر، وكأنها قوم يتعللون، وتظهر صورة الأمكنة التي أصابها المطر فأصبحت غارقة في المياه وكأنها بحر تلاطمت أمواجه لشدة هذا المطر.

والملاحظ أن مشهد الوصف هنا كان عماده التشبيه المركب، وهذه الانزياحات العديدة التي جاء بها الشاعر، فهو لم يختر أن يقول أن المطر نزل فملأ الأرض والجبال، وإنما اختار هذه التشبيهات العديدة التي تبيّن تفاصيل المشهد، فتُشعر المتلقي بلحظة سقوط المطر وكأنه يحياها حقيقة؛ مما أضفى على المشهد جمالية فنية، وقوة دلالية لم تكن لتتحقق لولا هذا العدول بدلالات الألفاظ التي عمد إليها ابن الرقاع.

ويظهر هذا العدول بالألفاظ عن دلالاتها المألوفة إلى دلالات أخرى تتناسب مع السياق في مشهد وصف أحد الجبال، إذ لم تعد المفردات هي ذاتها التي يألفها المتلقي، ويألف دلالاتها، فقد أودعها ابن الرقاع جملة من المعاني ما أكسبها الحيوية والرشاقة في التعبير عن المعنى بصورة ذات وقع وتأثير، يقول[5]:

---

[1] . لجب السحاب: بالرعد.
[2] . تنوفة: القَفْرُ من الأرض تبعّج: تشقق، انفرى: انشق.
[3] . غرب: اسم جبل دون الشام في ديار بني كلب وعنده عين تسمى غرّبة، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص١٩٢.
[4] . يريد بالصدى: أصوات الأمواج.
[5] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٩٨.

وجيْحــانُ جيْحــانُ الجيــوشِ والسُــنٌ — وحزْمُ خزازى والشعوبُ القواسرُ[١]

أغــرَّ يــرى الأعــلامَ عاصــبةً بــه — كمــا عصــبتْ بالمَرْزبــانِ الأســاورُ

إذا ألْــبسَ الأرضَ القتــامُ تفرَّجــتْ — شــماريخُهُ فــالآلُ عــنهنَّ حاســرُ[٢]

يســامي الســحابَ الغـرَّ حتــى تظلّــهُ — غمــائمُ منــه فهــو أخضــرُ ناضِــرُ

فابن الرقاع يبين صورة الوادي الذي تحيط به الجبال وكأنها عصابة، مثلما تحيط برئيس الفرس عصائبه من الأساور، وقد أراد أن يظهر علو هذه الجبال وارتفاعها فجاء بصورة الغبار الذي يملأ المكان، إلا أنه لم يجعل الغبار يطال أعالي هذه الجبال؛ إمعانا في وصف علوها وارتفاعها، وبذلك يصبح الجبل محاطا بالغبار وكأنه معصم محاط بالسوار، ويؤكد الشاعر معنى الارتفاع ذاته من خلال صورة أخرى، فيجعل الآل منحصرا عن هذه الجبال لأنها عالية، فهو يحيط بها، ولكنه لا يغطي قممها المشرفة، ومن شدة علو هذه الجبال وارتفاعها أصبحت تطال السحاب، وكأن الغيوم تحولت إلى مظلّة لها لتأكيد هذا العلوّ وذلك الارتفاع مرّة رابعة.

ولعلّ هذا التكثيف الواضح للتشبيه المركب في هذه اللوحة وغيرها من اللوحات يؤكد حرص ابن الرقاع على خلق حالة من التوتر على مستوى الألفاظ، إذ إنه يأتي بها ليوظفها توظيفيا خاصا مرتبطا بالسياق، ولعلّ هذا الأمر هو ما يُحدث المفاجأة لدى المتلقي، فهذه الانزياحات المتوالية في الأسطر الشعرية تجعل المتلقي في حالة من الاستفزاز المعرفي، وهي حالة دائمة؛ إذ إن الانزياحات لها حضور مكثف في السطر الشعري الواحد وليس على مستوى المقطعة الشعرية أو القصيدة بشكل عام.

كما لم يغب التشبيه المركب عن لوحة الطلل والديار، فقد تكرر توظيف الشاعر لهذا الأسلوب في أكثر من موضع عند حديثه عن الديار وما حلّ بها، إذ يقول في إحداها[٣]:

---

[١] . جيحان: نهر بالمصيصة بالثغر الشامي ومخرجه من بلاد الروم ويمر حتى يصب بمدينة تعرف بكفر بيّا بإزاء المصيصة يمتد أربعة أميال ثم يصب في بحر الشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٢، ص١٩٦،السن: يشير محققا الديوان أنه ورد في الأصل بلفظ (السُنٌ)، ويحسبانه (آلسن)، ويرجح الباحث أن الصواب (آلسٌ) وهو نهر في بلاد الروم، وآلسٌ هو نهر سلوقية قريبة من البحر بينه وبين طرطوس مسيرة يوم، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج١، ص ٥٥، القواسر: القواهر.

[٢] . شماريخه: أعاليه، حاسر: لا درع فيه.

[٣] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٣٧.

مــن ديــارٍ غشــيتُها ذُكــرةً مــا **بــين قــارات ضــاحكٍ فــالهزيمِ**[١]
نســجتْ ظهْرهــا الرياحــاتُ حتــى **بـرئ القـاعُ مـن جميـعِ الرسـومِ**[٢]
مثــلُ مــا بُــرِّئ الحيــرة جــروحَ **الجلْــدِ حتــى يصــحَّ بعــدَ كُلــومِ**

فالشاعر يبيّن حال الديار التي آلت إليها، فلم يعد منها إلا هذه الآثار الدارسة، فالرياح محت آثارها فأصبحت مستوية، يشبها وهي في حالة الاستواء هذه بالجلد الذي يصير مستويا بعد أن يصح من الجروح، إلا أن أثر الجرح يبقى ظاهرا بارزا فيه، وهو في هذا يمثل الأثر الذي تركته الرياح على الديار عند هبوبها، فالديار لم تعد هي الديار؛ لأن الأثر بارز ظاهر فيها، إذ إنه راح يأتي بصورة هذا الجرح الغائر في الجلد للدلالة على أثر الزمان في هذه الديار، كما أن هذا التناغم في الوقع النفسي بين المشبه والمشبه به بدا واضحا في هذه الصورة، فالجرح لا تستريح له النفس لا سيما إن كان ظاهرا في الجلد، وكذلك صورة هذه الديار التي بات أثر الزمان عليها باديا واضحا، ممّا يبعث الأسى والحسرة في النفس عليها وعلى من سكنها، فالديار هي دياره، أو ديار أهله، أو أحبائه، والجرح هو جرحه العميق الذي أصاب قلبه بعد ما حل بهذه الديار، وكأن الصورة التي يرسمها ابن الرّقاع في الأبيات السابقة هي انعكاس للحالة النفسية التي يعانيها جراء البعد والفراق.

ولعلّ فكرة التقادم هذه كانت تسيطر على الشاعر حتى بات الشيب ينازع الأطلال في مقدّمات قصائده، فمثلما تقادم العهد بالديار، نجد أن العهد تقادم أيضا بالشاعر حتى غزا الشيب رأسه، فراح يقف على الشيب وفعل الزمن وقوفه على الأطلال من خلال التشبيه المركب أيضا، فيقول[٣]:

تــــأوّبني الهــــمّ واعتــــادني **كمــا يعتــري الوَصِــبُ المُــدْنَفُ**[٤]
بلابــــل أضْــــمرَهُنَّ الفــــؤادُ **فهُــنَّ علــيهنَّ مُسْتَحْصِــفُ**[٥]

---

١ . القارة: جبيل بين الصغير والكبير والجمع قارات و قور، ضاحك: ماء ببطن السر في أرض بلقين من الشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٣، ص٤٤٩، والهزيم: بفتح أوله وكسر ثانيه، موضع في الشام، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص٤٠٩.

٢ . الرياحات: التي تهب بالعشي، والرياحات: جمع رياح، القاع: المكان الحر من الطين ليس فيه حصى ولا حجارة، برئ: أي درست فلم يبق منها شيء في القاع.

٣ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٢١٢.

٤ . الوصب: من أصابه المرض، المدنف: الذي أشرف على الموت.

٥ . بلابل: شدة الهم في الصدور،حصف: اشتدّ، وقد أحصف في عدوه إذا سمع.

فهذا الهم الذي أصاب الشاعر يشبه في وقعه وقع المرض الذي يصيب المريض، فالشاعر يجعل من الهمّ مرضا، فيعمل على توسيع دائرة الهمّ الدلالية لتشمل الألم أيضا، فهذه الهموم لا تفارق فؤاده، ملازمة له مثل المرض للمريض.

وقد جمع ابن الرقاع الديار مع أطلال العمر، وكأن ما تفعله الرياح بالديار من طمس للآثار هو شبيه بما يفعله الدهر بالشاعر، فحال الشاعر غدت مشابهة لحال الديار، ويقول في ذلك[1]:

فهلْ أنتَ مُنْصرفٌ فتنظُرُ ما الذي	**أبقى الحوادثُ من رسوم المنزلِ**
دارٌ بإحدى الرِجلتينِ كأنها	**قدْ عُفّيتْ حِجَجًا ولمّا تُحْللِ[2]**
وكأنّ سُهْكَ المعصراتِ كسونها	**تُرْبَ الفدافدِ واليفاعِ بمُنْخُلِ[3]**
لعِبَتْ بضاحيها الرّياح فأصْبحتْ	**لأيا تأمَّلها شِفا المتأملِ[4]**
وكذاك يعلو الدهرُ كلَّ محلةٍ	**حتى تصيرَ كأنّها لم تنزِلِ**

فهذه الديار عاثت فيها الرياح ذوات الأعاصير، حتى أن معالمها كادت تطمس، فأصبحت لا تكاد ترى إلا بعد تأمل وتبصّر فيها، وكأن هذه الحال التي آلت إليها الديار هي ذاتها حال الشاعر، وكأن فعل الرياح بها هو فعل الدهر بالإنسان ذاته، فصورة الريح التي تعبث بالديار هي ذاتها صورة الدهر الذي يعبث بالشاعر هنا، وفي هذا إشارة واضحة إلى المساحة التي كان يشغلها الدهر والموت والمصير المحتوم في ذهن الشاعر وخلده، فالتعامل مع هذا القدر بات أحد همومه التي يكابدها في كل وقت وحين؛ لأنه يعلم أن الهروب من هذا القدر أمر لا مفرّ منه، وأن الإنسان مهما فعل للنجاة فإن فعائله هذه لن تفلح، حاله في ذلك حال وعل هرب من الموت في أعالي الجبال، إلا أنّ الموت ملاقيه أينما ذهب، يقول[5]:

إن ابن آدم يرجو ما وراء غدٍ	**ودون ذلك غول تعتقي الأملا[6]**
لو كان يُعتقُ حيّا عن منيَّته	**تحرُّزٌ وحِذارٌ أحرزَ الوعَلا**

أمّا في لوحة المدح التي أجاد الشاعر فيها، فاستغرقت جلّ أشعاره، نجد أن التشبيه المركب لم يرد مكثفا على الصورة التي كانت في الموضوعات السابقة، ولعلّ هذا الأمر عائد إلى طبيعة

---

[1] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٦٨.
[2] . الرجلة: مكان أمن سهل ينبت أحسن البقل، عفيت: درست، تحلل: تنزل.
[3] . السهك والسهج: شدة مرور الريح، المعصرات: ذوات الإعصار، فدافد: جمع فدفد، وهو ما استوى من الأرض وصلب في ارتفاع، نقاع: جمع نقع وهو القاع.
[4] . ضاحيها: ما برز منها، لأيا: إبطاء، شفا: ما بقي منها.
[5] . المصدر نفسه، ص ٧٤.
[6] . غول: مهلكة، تعتقي: تحبس، تعوق.

علاقة المشابهة التي تجعل من المشبه أقل درجة من المشبه به، وهو أمر لا يريده ابن الرقاع، ولم يكن ليقصده، ومع ذلك فقد وردت بعض الأبيات المدحية التي وظّف فيها الشاعر التشبيه المركب في مدح خلفاء بني أمية، إذ قال في مدح الوليد بن عبد الملك[١]:

فتــى البريّــةِ يستســقي الغمــامُ بــه　　　كالبدْرِ وافقَ نصف الشهرِ فاعتدلا[٢]

فهو يظهر مقام الممدوح وشأنه فيجعله فتى البرية كلها، ثم راح يشببه بالبدر، ولكن ليس في أي ليلة، وإنّما في ليلة التمام ليكون أكثر جمالا؛ لأن حجمه مكتمل، فيكون أكثر إضاءة وإشراقا، وتظهر هنا دقة اختيار الشاعر لعناصر المشابهة، إذا إن اختيار البدر في ليلة التمام ليشبّه الخليفة به له وقعه على المتلقي، وعلى تشكيل الدلالة الكلية للبيت، إذا إنه أراد أن يجعل الممدوح واضحا ظاهرا للعيان وضوح البدر، وهي دعوة للناس أن يقبلوا عليه.

وقد شبهه في موضع آخر بالغيث من خلال التشبيه المركب، فقال[٣]:

فــرْعٌ كــأن النـــاسَ حــين يروْنَـــهُ　　　يتباشـــرون بِقَبْــلِ غيْــثٍ دائِــمِ[٤]

فعلو مكانة الممدوح في قومه جعلهم يستبشرون بقدومه وكأنهم يستبشرون بقدوم الغيث، وكما هو معلوم أن الغيث هو الحياة للإنسان والحيوان والأرض، وبذلك يجعل الشاعر من الممدوح حياة للأرض وما عليها.

وبعد هذا العرض لتوظيف التشبيه المركب بوصفه أداة من أدوات تشكيل المعنى عند عديّ بن الرّقاع العاملي، يخلص الباحث إلى أنّ الشاعر وظف هذه الأداة الأسلوبية توظيفا بارعا ومكثفا، إذا استغرق هذا النوع من التشبيه كل الموضوعات التي نظم الشاعر فيها، وإن كان تواتره في لوحة المدح أقل منه في غيرها، فمثّل أحد أهم اختيارات الشاعر الأسلوبية في بناء صوره وتشكيل دلالات ألفاظه، فقد جعله الشاعر قالبا استثمر ما فيه من قدرة على المقاربة بين الصور التي يريد إقامة علاقة المشابهة فيما بينها، حتى غدت هذه الصور واحدة من أهم المفاتيح التي تكشف عن دلالات الألفاظ، إذ إن اختيارات الشاعر ووضْعها في القوالب اللغوية التي قدمها من خلال هذا

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٨٠.
٢ . الغمام: السحاب.
٣ . المصدر نفسه، ص ١٢٦.
٤ . فرع: أي هو من الشرف من قومه، وفرع كل شيء أعلاه.

النوع من التشبيه أكسب الألفاظ عمقا دلاليا، وبعدا إيحائيا تمثيليا؛ ممّا منح الصورة حيوية مستمدة من البيئة في غالبها، فأكسبت النص جمالية فنية طغت على معظم اللوحات الشعرية.

المبحث الثاني: الاستعارة والمجاز:

إذا كان الانزياح يعني خروج التعبير اللغوي عن مألوف الاستعمال، أو مألوف القاعدة النحوية، سواء على مستوى الدلالة، أم الصياغة، أم التركيب، فإن إحدى أهم أدوات الشاعر للعدول عن النمط المألوف، أو الدلالة المعهودة هي الاستعارة والمجاز، إذ إنهما تكسبان الألفاظ توسعا في الدلالة، كما تطبعان القول بجمالية لم تكن لتتحقق دونهما، وقد ربط الجرجاني بين هذا التوسع والاستعارة، فقال: " فأما الاستعارة، فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"[١].

في حين أن ابن جني كان قد أشار إلى أهمية المجاز في تحقيق الانزياح أو العدول كما سمّاه، فيقول: " وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة......"[٢]

وستقوم الدراسة في قادم الصفحات بتناول الاستعارة والمجاز للكشف عن مظاهر الانزياح الدلالي عند عديّ بن الرّقاع العاملي، والكيفية التي وظّف فيها هذه المنبهات الأسلوبية في تشكيل المعاني.

أولا: الاستعارة:

تُعدّ الاستعارة من أهم الظواهر الأسلوبية التي تقوم في أساسها على الانزياح، بما تحدثه من علاقات تجاورية جديدة في إسناد المفردات بعضها إلى بعض، والاستعارة لغة مأخوذة من قولهم:

---

[١] . الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز(٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي)، ط٣، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١، ص ٤٢٨.
[٢] . ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، (تحقيق محمد علي النجار)، ط٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٦ ٢: ٤٤٢.

استعار المال، إذا طلبه عارية[١]، أما في الاصطلاح فهي: " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[٢]، وقد وضّحها عبد القاهر الجرجاني بقوله: " الاستعارة أنْ تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا"[٣].

ولم يكن ثمة تباين بين وجهة نظر علم اللغة الحديث إلى الاستعارة وآراء القدماء، إذ يرى (كوهين) أن الاستعارة: "انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استعارة كلام معين، يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[٤].

فالاستعارة إذن، تتميز بقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة وربما التوحيد فيما بينها، لينتج عنها مركبات جديدة لا تسير وفق النسق المألوف، كما أنها تعمل على إعادة تشكيل الأشياء، فتكسبها طبائع وخصائص جديدة من خلال ما يفرغه الشاعر فيها من انفعالات وتصورات، وقد أشار الجرجاني إلى هذا الأمر بقوله: "إنها تريك الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإنها تعمد إلى الخطرات النفسية والمعاني الروحية فتجسدها في صور وأشكال"[٥].

ولعلّ معظم ما قيل في الاستعارة يؤكد على أنها عدول أو انحراف عن النمط المألوف بشتى مستوياته فـ " العملية الاستعارية بقدر ما تقيم تخلخلا في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة ليفتح على أنقاضها عالما جديدا، تحدث أيضا تخلخلا على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يسند إلى ما لا صلة له في الحقيقة، وتوصيف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة"[٦].

ومن هنا فإن للاستعارة أثرها في الانزياح، ففيها يظهر مبدأ الاختيار المعجمي، إذ إن اقتران المفردات بعضها ببعض لا يخضع لقوانين المنطق أو الواقع، وهذا من شأنه أن يفضي إلى مزيدٍ من التوسع الدلالي الذي يغني القيمة الجمالية في النص الشعري، فالشاعر يعمد إلى اختيار ما

---

[١] . انظر: ابن منظور، اللسان، مادة: (عري).
[٢] . الجاحظ، البيان والتبيين، ص ١١٠:١.
[٣] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٥.
[٤] . كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، ص ٢٠٦.
[٥] . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٧.
[٦] . صادق، رمضان(١٩٩٨م)، شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٨٢.

ينسجم مع غاياته الجمالية والدلالية، وهو بذلك لا يُخضع اختياراته هذه للمنطق أو المألوف، ومن هنا تتحقق القيمة الأسلوبية من خلال عنصر المفاجأة وأثره على المتلقي.

وللاستعارة في ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي قيمة أسلوبية بارزة باعتبارها عنصرا فاعلا في إنتاج المعاني، وبيان رؤية الشاعر، كما أنها أعمق أثرا، وأشد التصاقا بالنفس، فأكثر الشاعر من توظيفها حتى غدت واحدة من أدواته الأسلوبية التي يعمد إليها في أشعاره.

فقد تكررت الاستعارة كثيرا في حديث الشاعر عن المرأة وبيان أثرها عليه، حيث يقول في إحداها[١]:

صادتْكَ أختُ بني لؤيٍّ إذْ رمتْ	**وأصابَ سهمُك إذ رميتَ سواها[٢]**
بيضاءُ تستلبُ الرجالَ عقولهم	**عظُمتْ روادِفها ودقَّ حشاها[٣]**

فالشاعر يستعير لفظ (الاصطياد) ليعبر عن حالة الأسْر التي أصابت قلبه العاشق، فهذا الاختيار للفظ الدال على الاصطياد يشير إلى حالة الاستسلام التي أصبح يعيشها مِن عشقه، كما يظهر في البيتين استعارة أخرى في قوله (تستلب)، إذ جعل (الاستلاب) للعقول، ويلاحظ هنا دقة هذا الاختيار وانسجامه مع الحالة التي يعانيها الشاعر، فقد جعل (الاصطياد) مختصا بالعاشقين لأنهم يكونون تحت تأثير عشقهم فلا حول لهم ولا قوة، أما (الاستلاب) فخصّ به أصحاب العقول لما فيه من قوة وبأس.

ولعلّ توظيف الاستعارة على هذا النحو من شأنه أن يسرّع من عملية تواصل الذات الشاعرة مع الآخر، فهذه الصورة يبيّن فيها الشاعر قوة تأثير المرأة عليه، ولعلّ هذا الانزياح الدلالي للألفاظ - صادتك وتستلب - وإسنادهما إلى العاشق أولا، وإلى أصحاب العقول ثانيا، جعل من الصورة أكثر وقعا وتأثيرا، فالمشهد يصور حالة من الأسر والاستلاب التي يعانيها الشاعر في حاله مع المرأة.

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص٩٦-٩٧.
٢. صادتك: غلبت على قلبك وتيّمتك.
٣. الروادف: الأعجاز، والحشا: ما بين أجزاء الأضلاع إلى الورك.

وتتكرر استعارات ابن الرقاع مع المرأة، ففي لوحة أخرى يصور ثغرها وبرودة ريقها، فيقول[١]:

ومـــاءُ ســـحابة مُقْفَـــرةٍ زهَتْهـــا　　　جَنـــوبٌ نفَضَـــتْ عنهـــا الطَّـــلالا[٢]

فقوله (زهتها) و(نفضت) فيها استعارة لطيفة، إذ يجسّد الشاعر في هذا الموضع الريح فيجعلها إنسانا يحمل تلك السحابة فينفضها لتنزل منها حبات الطلل الباردة.

كما وردت الاستعارة في حديث الشاعر عن الحيوان، فقد استعار صفات الحمار الوحشي فأسقطها على ناقته في قوله[٣]:

قلقـتْ وعارضَـها حصـانُ نحـائصٍ　　　صَحِلُ الصَّـهيلِ وأدْبـرت وتلاهـا[٤]

يتعـــاوران مـــن الغُبـــار مُـــلاءةً　　　بيضـاءَ محدَثَـة همـا نسـجاها[٥]

تُطـــوى إذا علـــوا مكانـــا جاســـيا　　　وإذا السـنابكُ أسْـهلتْ نشـراها[٦]

فهذه صورة الحمار الوحشي وأتانه وهما في حالة من العدو، والغبار يحيط بهما وكأنه ملاءة، وقد استعار الشاعر فيها صفات الحمار الوحشي، فجعل الصهيل مكان النهيق، واختيار الشاعر للحصان هنا يضفي على الناقة التي يريد وصفها مزيدا من القوة والضخامة، كما يظهر أن ابن الرقاع قد استعار الملاءة للغبار، فالمفارقة الدلالية ها هنا تتأتى من أن الشاعر جعل الغبار وكأنه شيء يُنسج ليغطي الحمار الوحشي وأتانه؛ في دلالة على كثرة هذا الغبار بحيث أنه يغطّيهما، وتعدّ استعارة الغبار للملاءة في معرض وصف الشاعر لسرعة الحيوان الذي يصفه من الاستعارات الشائعة عند ابن الرقاع؛ إذ لا تكاد لوحاته في وصف الحيوان تخلو منها[٧].

وفي وصف سرعة الحيوان، جعل الشاعر سنابك هذا الحيوان تغتال الأرض فتقتلها، إذ يقول[٨]:

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٠٩.
٢ . المقفرة: أمطرت القفر، زهتها: استخفتها، الطلال: جمع طل، وهو الندى والمطر القليل.
٣ . المصدر نفسه، ص ١٠٥.
٤ . النحائص: جمع نحوص، وهي الأتان التي لاحمل لها ولا لبن، صحل: أبح، يريد أنه أجش الصوت، تلاها: تبعها.
٥ . يتعاوران، أي تصير الغبرة مرة للعير ومرة للأتان.
٦ . جاسيا: غليظا من الأرض لم يثر لها غبار، فإذا صارا إلى مكان سهل ثار به الغبار، السنابك: مفردها سنبك، وهو طرف الحافر.
٧ . للمزيد من الشواهد لاستعارة الملاءة للغبار في وصف الحيوان عند ابن الرقاع، انظر: العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٤٩، ٥٥، ٢٠٠.
٨ . المصدر نفسه ، ص ٦٧.

يغتـــــالهنّ إذا الســـــنابك أسْـــــهلتْ وإذا علــوْنَ حزونـــة لــم يفشــلِ[1]

فالشاعر هنا يعدل بلفظ (الاغتيال) عن مألوف استخدامه، فهو يستعير الاغتيال لإظهار قوة الحمر الوحشية، وتفوقها في الركض والعدو لسرعتها، وكأنها تقتل الأرض فتدكّها لتثير الغبار من حولها، فهو يجعل الأرض هنا إنسانا يغتال بأرجل هذه الناقة لسرعة عدوها، وهي من الاستعارات المتكررة عند الشاعر.

ويظهر أن ابن الرقاع غالبا ما يعمد في استعاراته إلى التشخيص، ليضفي على الصورة مزيدا من الحيوية، ومنها أنْ جسّد الغُدْر وجعلها إنسانا يكذب، فقال[2]:

فتــــــردْنَ بالسّـــــــماوةِ حتّـــــــى كـــــذَبتْهُنَّ غُــــدْرُها والنّهـــــاءُ[3]

فهو يعدل بالغدير عن مألوف صفاته ومعناه، ويجعله إنسانا يكذب، والصورة هنا تصور حالة الأتن لما وردت الغدير فلم تجد ماء فأصابها خيبة أمل، فاستعار الشاعر (الكذب) للدلالة على خيبة الأمل، وجعل الغدير هي من يمارس هذا الكذب، فهو يشخّص مظاهر الطبيعة الجامدة فيبث فيها الحياة؛ ليحملها بُعْدا وجدانيا نفسيا.

كما جعل الشاعر الإبل إنسانا مراقبا في موضع آخر، فقال[4]:

يرْقُـــبُ الشـــخصَ بتـــالي طرفـــهِ بعـدما ينضـو معـانيقَ الركـابِ[5]

فالشاعر يجسّد من هذا البعير إنسانا يراقب من حوله، ويظهر بوضوح كيف أنّ الشاعر عمد إلى الانزياح الإسنادي، إذ أسند فعل العاقل (المراقبة) إلى غير العاقل (البعير) فجعله يراقب كما يرقب إنسان إنسانا آخر، كما استعار الفعل (ينضو) وأصل معناه السلخ، فجعل هذا البعير ينسلخ عن جماعة الأبل وكأنه سيف ينسلخ عن غمده للدلالة على قوته ونشاطه.

[1] . أسهلت: صارت إلى السهل، الحزونة: الغلظ من الأرض، لم يفشل: لم يضعف.
[2] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٥٥.
[3] . السماوة: أرض لبني كليب، كذبتهن: أي ظننّ أن فيها ماء فلم يجدنه، ولم يبق فيها شيء من الماء الذي كانت تعهده، والغدر: جمع غدير وأصله: غُدُر، فخفف.
[4] . المصدر نفسه، ص ٤٦.
[5] . التالي: التابع، ينضو: ينسلخ عنها ويخلفها وراءه، معانيق: الإبل التي تركب.

وفـي حـديث ابـن الرقـاع عـن مظـاهر الطبيعـة المتعـددة، تبـدو الاسـتعارة واحـدة مـن المنبهـات الأسلوبية التـي كـان الشـاعر يقيم معانيه ودلالاته وفقها، فقد شـاعت اسـتعارة (الكسـوة واللبـاس) فـي أشعاره بشكل ملحوظ لا سيما في حديثه عن مظاهر الطبيعة، فهو يجعل من الثلج كسوة للجبال في قوله[١]:

مِـنْ كـلِّ أبْهـمَ يكسـو الـثلجُ ذِرْوتــهُ حتى فشا وبدا في الصّيف عُريانا[٢]

فهو يجعل من الثلج كساء للجبل، حتى إذا ما حان الصيف تجرّد هذا الجبل من ثيابه، فبدا عريانـا، كما استعار الغبار كسوة للجبال في موضع آخر، يقول[٣]:

إذا ألـــبسَ الأرضَ القتـــامُ تفرّجــتْ شـماريخُهُ فـالآلُ عـنهنَّ حاسـرُ[٤]

إذا مــا هبطنــا بلــدةً غـصَّ فرْجُهــا بنـا وكّسـا الأحـدابَ أصْـهبُ ثـائرُ[٥]

ففي البيت الأول جعل الشاعر من الغبـار لباسـا لـلأرض، وفـي البيـت الثـاني جعلـه كسـوة للجبـال والمرتفعات، وهو من بـاب الانزيـاح الإسـنادي، إذ إن الشـاعر أسـند الفعل (ألـبس) للغبـار، فجعلـه لباسا مرة، وكسوة مرة أخرى في دلالة على كثرة الغبار وانتشاره.

وقد تناول عديّ السحاب من خـلال اسـتعارات متنوعـة، فعبّـر عن دنـوه وقربـه مـن الأرض فـي قولـه[٦]:

يـــــدنو فيرتحــــلُ الأكـــــامَ ربابُــــهُ حتــى إذا مــا قيـل ينعفِـرُ انْغلــى[٧]

فهو يصوّر مدى قرب هذا الأكام من الأرض، فيستعير لـه صـورة الدابة التي ترتحل في الأرض، بـل إنـه جعـل مـن تلـك الدابـة رحـلا لـذلك الرّبـاب، كمـا اسـتعار (الحـداء) فـي وصـفه للسـحاب فـي مواضـع أخرى، فقال[٨]:

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٧٢.
٢. أبهم: جبل أصم.
٣. المصدر نفسه، ص١٩٨.
٤. القتام: الغبار الأسود، شماريخه: أعاليه، حاسر: لا درع فيه.
٥. غص فرجها: مثل من كثرة الماء، الأحداب: جمع حَدَبٍ، وهو ما ارتفع من الأرض، الأصهب: الغبار.
٦. المصدر نفسه ، ص ١٦٦.
٧. الأكام: أَشْرافٌ في الأَرض كالرَّوابي، ربابه: هو السَّحابُ الـمُتَعَلِّقُ الذي تراه كأَنه دُونَ السَّحاب، أي: دنا ربابه وأسف حتى علا الأكام، انعفر: بلغ التراب.
٨. المصدر نفسه، ص ١٩٧.

كـــأنّ ثناياهـــا بنـــاتُ ســـحابةٍ حداهنّ شؤبوبٌ من الغيثِ باكرُ[١]

فهو يسند الفعل (حداهنّ) إلى الشؤبوب، فهو يجعل الحداء للشؤبوب، فيعدل به عن الإسناد المألوف له، إذ إن الحداء يكون للإبل، فهو يصور حركة السحاب وكأن الشؤبوب يسوقها سوقا رقيقا.

كما وردت الاستعارة في حديث الشاعر عن الأطلال، فقد جعل من الديار إنسانا في قوله[٢]:

لمـــنِ الـــدّارُ كعُنـــوان الكتـــابِ هاجتِ الشوقَ وعيّتْ بالجوابِ[٣]

فهو يجسد الديار فيجعلها تهيّج شوقه، فالشاعر هنا يمنح الجماد شيئا مما يعانيه، فمن شدة شوقه وحنينه يرى الديار شخصا حيّا، ويعطيها صفة من صفات الإنسان حين عيَّت بالجواب، وقد جعل هذه الديار خرساء لا تنطق فهي لا تريح قلبه لتجيبه عن أهلها، ويكرّر الشاعر هذه الاستعارة بتجسيد الديار وجعلها خرساء في موضع آخر، إذ يقول[٤]:

ليتَ شعري هل تخبّرني الديارُ بيقينٍ عن أهْلها أينَ ساروا

فالديار أصبحت إنسانا يتمنى الشاعر لو أنه يخبره بمن كان يسكن فيه، ولعلّ صورة الديار في الموضعين واحدة، إذ جعلها الشاعر إنسانا صامتا، وهو صمت ينسجم مع حالة الحزن التي تملأ نفس الشاعر، فعدول الشاعر إلى مخاطبة الديار على أنها شخص ماثل أمامه يجسد حالة الوحدة التي يحياها بعد أن فقد من يحب.

وقد جسّد الديار مرة ثالثة، فجعلها إنسانا يتلفّع بغطاء يغطي به جسمه، فقال[٥]:

بمَجـــرٍّ أهبِـــرَةِ الكنـــاسِ تلفّعـــتْ بعدي بمنْكرِ تُرْبها المتراكمِ[٦]

---

١ . ثناياها: الثَّنِيَّة: إحدى الأسنان الأربع التي مقدَّم الفم ، ثنتان من فوق وثنتان من تحت، بنات سحابة: يعني البَرَد، حداهن: ساقهن، الشؤبوب: الدفقة من المطر.

٢ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٤١.

٣ . عُنوان الكتاب وعلوان وعنيان واحد، وعنونته عنونة، وخص به العنوان لأنه أسرع درْسا من داخله، عيَ بالجواب: إذا لم يحسن الضراب.

٤ . المصدر نفسه، ص ١٧٧.

٥ . المصدر نفسه، ص ١٢١.

٦ . أهبرة: جمع هبير وهو المطمئن من الأرض في الرمل، يريد حيث تجر الريح ترابها، الكناس: الجمع أَكْنِسَة وكُنْسٌ، مَوْلِجُ الوَحْشِ من الظِّباء والبَقر تَسْتَكِنُّ فيه من الحرِّ، وهو من ذلك لأَنها تَكْنُسُ الرمل حتى تصل إِلى الثَّرَى، تلفّعت: التحفت.

فهو يصف الديار والترابُ يغطيها، فجعل الديار إنسانا مرة أخرى، وصوره متلفّعا بالتراب، إلا أنه يصور اللّفاع هنا على أنه شيء منكر، فيعدل به عن أصل معناه، إذ إن اللفاع إنما يُتخذ ليغطي جسم الإنسان فيستره، أو ليدرأ به عن نفسه البرد وما شابه، إلا أن ابن الرقاع يجعله منكرا لأنه يرى فيه قطيعة للوصال بديار من يُحب.

فالشاعر يسعى إلى تعميق الدلالة من خلال تشخيصها، حيث تغدو الاستعارة عنده وسيلة من وسائل إحياء الجمادات، وهنا يتبدّى هذا الخرق اللغوي بصورته المكثفة، إذ إن الشاعر أراد من خلال هذا التشخيص للمعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة أن يسقط عليها أحاسيسه، وما ينتابه من انفعالات ومشاعر.

كما برزت الاستعارة في حديث الشاعر عن الشيب، فاستعار الاشتعال للدلالة على سرعة انتشار الشيب في رأسه، إذ يقول[١]:

علانـي الشـيبُ واشـتعلَ اشـتعالا وقـدْ غشـيَ المفـارِقَ والقـذالا[٢]

فقد استعار الشاعر الفعل (اشتعل) للشيب للدلالة على سرعة انتشار الشيب في رأسه في إطار حديثه عن فعل الزمن به، وكأن الشيب أصبح نارا تغيّر حال كل ما تصيبه، وكذا هو حال رأس الشاعر مع الشيب الذي قلب لون رأسه أبيضا بعد السواد.

كما استعار للشيب فعلا آخر غير الاشتعال، إذ استعار له الاختلاس في قوله[٣]:

والشـيْبُ يخْـتلسُ الشـبابَ تخوّنـا حتى يعودَ المرءُ مُنتقِض القُوى[٤]

فالشاعر يجعل الشيب يختلس شبابه شيئا فشيئا، فجاء اختيار فعل الاختلاس في هذا الموضع منسجما مع تدرج انتشار الشيب في رأس الإنسان.

وفي موضع آخر يقارن الشاعر حاله في شبابه وشيبه من خلال جملة من الاستعارات، فيقول[٥]:

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٠٨.

٢. اشتعل: كثر، القذالان: ما عن يمين القمحدوة وشمالها، القَمَحْدُوَةُ ما أَشرف على القفا من عظْم الرأْسِ والهامةُ فوقها، القذال: آخر ما يشيب.

٣. المصدر نفسه، ص ١٦٥.

٤. يختلس: يستلب، تخوّنا: انتقاصا، منتقض: منتقص.

٥. المصدر نفسه ، ص ٢١٦.

كـــان الشّـــبابُ رداءً اســـتكنُّ بـــهِ — وأسْـتَظلُّ زمانــا ثمّــت انقشــعا[١]

وبُـــدّلَ الـــرأسُ شـــيبا بعـــدَ داجيـــةٍ — فيْنانةٍ ما ترى في صُدغِها نزعا[٢]

فـإنْ تكـنْ ميْعـةٌ مـن باطـلٍ ذهبـتْ — وأعْقبَ الله بعد الصبوة الورعا[٣]

فقـد أبيـتُ أنـاغي الخـودَ دانيـةً — على الوسائدِ مسرورا بها ولعا[٤]

فموقف الشاعر هنا يظهر قلقا إزاء الشيب والشباب، فهو يرى في الشباب أيام متعته ولهوه، إذ يجعل من الشباب لباسا كان يلبسه، فيستعير (الرداء) ليجعل الشباب شيئا محببا إليه، وكأنه لباس جميل يرتديه، وقد استعار الشاعر للشباب غير الرداء، فجعله ظلا يستظل به، ومن هنا يظهر موقف الشاعر من هذا الشباب من خلال هاتين الاستعارتين، فاختياره (الرداء) و (الاستظلال) يحمل بعدا نفسيا مرتبطا بموقفه من الشباب، فالرداء والاستظلال من الأمور التي تميل إليها النفس وترغب فيها.

ولكن الشاعر يدرك أن دوام الحال من المحال، وأنه لابد للشباب يوما من أن يزول وينتهي، فجاء باستعارة ثالثة (انقشعا) ليدل على زوال الشباب وانتهائه، كما أن اختيار الشاعر هنا للفعل (انقشعا) يتناغم مع حالة المتعة التي كان يشعر بها أيام شبابه، إذ إن الفعل (انقشع) يوحي بسرعة الزوال، وكأن انقشاع الشباب يشبه في سرعته انقشاع الغيوم، فاختياره لهذا الفعل يأتي منسجما مع حالة الرضا التي كان يحياها في شبابه.

ومن هنا يظهر أن الانزياحات الدلالية التي تحققها الاستعارة من خلال مخالفة النمط المألوف هي محاولة للاستدلال على المعاني من خلال التوقف عندها، وربما الاصطدام بها مرحليا، إلا أنه يعقبها بعد ذلك عملية اختراق يمارسها المتلقي ليصل إلى ما وراء هذه الاستعارة من معنى.

كما لم تغب الاستعارة عن أكثر الموضوعات التي نظم ابن الرقاع شعره فيها، وهو المدح، فقد كان للاستعارة حضورها بوصفها واحدة من الأدوات الأسلوبية التي كان الشاعر يوظفها في تصوير أحوال ممدوحيه، وفي بيان صفاتهم، إذ يقول مادحا الوليد[٥]:

---

١ . استكنّ: اتستّر، أستظلّ: احتمي، انقشع: انجلى.

٢ . داجية: الظلام والسواد، فينانة: كثيرة الشعر، الصدغ: ما بين العين والأذن، ويسمى أيضا الشعر الذي تدلّى على هذا الموضع صدغا.

٣ . ميعة: ميعة الشباب أوله، الصَّبْوَة: جَهْلَة الفُتُوَّةِ واللَّهْوِ من الغَزَل، ومنه التَّصابي والصِّبا.

٤ . أناغي: أغازل، الخود: المرأة الناعمة.

٥ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٦٠.

يـيْـــأسُ الظّلـــمُ أن يكـــون بـــأرضٍ هـمُ بهـا أو يجـيء مـن حيـثُ جـاؤوا
قـــوّمَ المســـلمين حتـــى اســـتقامتْ سُـــنّةُ الحـــقّ فـــيهمُ والوفـــاءُ[١]

فالشاعر في هذه المقطّعة عمد إلى إظهار صفات الوليد من خلال عديد الاستعارات، إذ جسّد الظلم فجعله إنسانا أصابه اليأس أن يدخل أرضا نزل فيها الوليد، في إشارة واضحة لعدل الخليفة، بل إن ابن الرقاع لا يكتفي بذلك، بل يجعل هذا الظلم لا يأتي من حيث يأتي الوليد ومن معه، وكأن عدل الوليد ملأ الأرض وشمل الرعية كلها.

ويُلحظ استخدام الشاعر للفعل (قوّم)، والتقويم عادة ما يكون تقويما باليد أو بآلة ما، فهو يحمل دلالة حسية عادة، إلا أن الشاعر عدل بالدلالة الحسية للتقويم إذ جعله هنا ذا دلالة معنوية لأنه صار مختصا بسلوك الخليفة في هذا المقام، وقد سوّغ ابن الرقاع هذا التقويم بأن ربطه زمنيا برسوخ العدل والحق والوفاء بين المسلمين، وهذا من شأنه أن يُعلي من شأن الممدوح.

وكثيرا ما كان يلجأ الشاعر إلى التجسيد في إطار إظهار صفات ممدوحه وإعلاء شأنه، إذ قال في موضع آخر[٢]:

بنـو الحـربِ عضّـوها علـى كـلِّ حالهـا فمـا وجـدوا فيهـا ليامـا ولا جزْعـا

ويأتي هذا البيت في معرض حديث الشاعر عن خبرة بني أمية في الحرب، وقدرتهم على خوض غمارها، ولكن الشاعر استعار (عضوها) للحرب، فهو يجسّد الحرب ويجعلها شيئا يُعضّ، والأصل أن يُقال عضتهم الحرب دلالة على أنها اختبرتهم، إلا أن عديّا يعدل عن هذا الأصل فيجعل بني أمية هم الذين يعضون الحرب، وهذا من باب المبالغة في وصفهم بأنهم أهل للحروب.

كما وظّف ابن الرقاع الاستعارة توظيفا بارعا في مدح عمر بن عبد العزيز، فأكسب مفرداته أبعادا دلالية تناغمت فيما بينها لتعلي من قيمة الممدوح، ولتظهره على أحسن صورة وأبهى حلّه فقال[٣]:

---

[١] . ورد في الديوان: سِنة بكسر السين، والصواب سُنة بضمها، انظر: اللسان (سنن)، وسُنّة الله: أحكامه وأمره ونهيه، قوّم: أزال عِوَجَه.
[٢] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٢٢٤.
[٣] . المصدر نفسه ، ص ١٣٠.

فمـا كـان بـابُ الحمـدِ حـينَ[١] لقيتـه بـــأخرَسَ مكنـــونٍ ولا بمُصـــتَّمِ[٢]

فالشاعر يجسّد الحمد في هذا البيت، وبذلك ينقله من المعنوي إلى المادي، فيجعله قصرا لـه بـاب مشرع أمام الناس، ثم يعدل عن هذا التجسيد إلـى تجسيد آخر؛ إذ يجعل من الحمد إنسـانا يجيب طلب المحتاج، فالشاعر من خلال إظهار الحمد على هاتين الصورتين إنما يريد أن يجعل من حمد الخليفة حمدا غير ممتنع ولا منقطع عمن يطلبه.

وقد جسّد الشاعر الحمد إنسانا في موضع آخر، فقال[٣]:

فســـوفَ ينالَـــكَ ممـــا أقـــولُ حمْـــدٌ يســـيرٌ ويُسْـــتطرفُ
وتنشُـــرُهُ فـــي الـــبلادِ الـــرواةُ والقُلُـــصُ الشُّسَّـــفُ العُسَّـــفُ[٤]

إذ عدل الشاعر بالحمد فجعله من ذوات الأرجل، لأنه يسير، وإنما جعله على هذا النحو لأنه أراد أن يجعل حمد الممدوح – عمر بن الوليد- سائرا منتشرا بين الناس.

ويظهر التشخيص ذاته عند ابن الرقاع في مدحه لعبد الله بن يزيد بن معاوية، إذ جعل الحمد إنسانا رافضا أن يحل في موضع لم يكن فيه الأمويون، فقال[٥]:

وأبـــى الحمـــدُ أنْ يُحـــالف قومـــا غيْـرهم فهـو صـائرٌ حيـثُ صـاروا

فالشاعر يلحّ على المعنى ذاته، فهو يسعى أن يلصق الحمد بمن يمدح من بني أمية، بل كان يعمد دائمـا إلـى أن يكسـب هذا الحمد صفة الحياة، وينزل بـه عددا من الصفات التـي ليست لـه علـى الحقيقة، ولعلّ ما صنعه الشاعر في استخدامه (الحمد) في المواضع السابقة يمثل قول عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة: " فإنك لترى بها الجماد حيا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخُرْسَ مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[٦]

---

[١] . ورد البيت في الديوان بـ (حتى) بدلا عن (حين) وبإثبات حتى يكون القول هجاء لا مدحا، انظر: النجار، عز الدين(١٩٨٨)، مراجعة ديوان عدي بن الرقاع العاملي، مجلة اللغة العربية، دمشق، مجلد ٦٣، ص ٢٧٩.
[٢] . كننت الشيء: سترته وصنته، وأكننت الشيء: كتمته، مصتم: مردود.
[٣] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٢١٤.
[٤] . القلص: الفتيان من الإبل، الشسف: اليابسة من الضمر من طول السفر، العَسْفُ: السَّير بغير هداية والأَخْذُ على غير الطريق.
[٥] . المصدر نفسه، ص ١٨٥.
[٦] . الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٤٧.

ويظهر أسلوب التشخيص ذاته في وصف الشاعر جيش عمر بن عبد العزيز، فيتحدث عن عدده وبأسه بقوله[١]:

إذا مـا هبطنـا بلـدةً غـصَّ فرجُهـا   بنـا وكسـا الأحـدابَ أصـهبُ ثـائرُ[٢]

فالشاعر يأتي بهذه الصورة ليعبّر عن عدد جيش الخليفة، فجعل البلدة إنسانا يشعر بالضيق وكأن شيئا علق في حلقه، فهو لا يستسيغه ويكاد يختنق منه، فهو يستعير هذه الصورة ليبيّن ضخامة هذا الجيش، حتى إن البلدة لا تتسع له، كما أن الغبار الذي تحدثه أقدام هذا الجيش تحوّل إلى رداء اكتست به الأرض، واستعارة الغبار للكساء من الاستعارات التي تكثر عند ابن الرقاع، فهو غبار تعج به الأرض، ولم يكتف الشاعر بهذه الاستعارة، بل إنه جعل الغبار أصهبا للدلالة على كثافته؛ ممّا يشير إلى ضخامة هذا الجيش، وكبر عدده.

وخلاصة القول إنّ العلاقات الاستعارية التي وردت عند ابن الرقاع عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي وظفها الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على تقوية الخطاب الشعري ومكنونات الخواطر، كما ساهمت في تفسير الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، فساعد على شد انتباه القارئ ليصل إلى مرحلة القراءة الواعية العميقة للنص ليصل إلى ما هو أبعد من المعنى، إذ إن الشاعر ينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي ليحقق هزة عاطفية انفعالية تثير المتلقي وتستوقفه، فالسمة التجاورية بين مكونات النص ولدت نمطا من أنماط الإبداع الفني.

ثانيا: المجاز:

يُعدُّ المجاز واحدا من المنبهات الأسلوبية التي تكشف الانزياح على مستوى دلالات الألفاظ، فالمجاز لا يتحقق إلا من خلال استعمال الألفاظ استعمالا ينافي الحقيقة ويبتعد باللفظ عن أصل استعماله.

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٩٨.
٢ . غص فرجها: مثل من كثرة الماء، الأحداب: جمع حَدَبٍ، وهو ما ارتفع من الأرض، الأصهب: الغبار.

والمجاز لغة: " الطريق، وجزت موضع كذا: إذا تعدّيته، وتجوّز في كلامه، أي تكلم بالمجاز"[١]، وعند الجرجاني: "هو كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في موضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول"[٢]، وقد سمّاه السكاكي: " الكلمة المستعملة في معنى معناها"[٣]

وتبدو المؤشرات الأسلوبية بمقتضيات المجاز مرتكزة على مستوى الدلالة، ولكن من خلال بعدين: أما الأول: فما يعرف بدلالة المطابقة، وهو المعنى المتولّد من انتقال اللفظ من مجاله الحقيقي إلى المجال المجازي، فشاع المعنى المجازي وانتشر فغلب على المعنى الأصلي الذي لم يعد دارجا في الاستخدام، بحيث لا يستشعره في الكلام إلا دارسو تاريخ الألفاظ.

وأمّا البعد الثاني: فهو دلالة اللفظ على معنى قصده المتكلم، فأخرج اللفظ فيه عن معناه الأصلي إلى معنى جديد بغية التأثير في المتلقي، وهذا النوع يُعدّ من باب الانحراف الأسلوبي عن أصل الوضع.

وينقسم المجاز إلى أضرب متنوعة، فأما اللغوي؛ فالمجاز فيه على مستوى الكلمة المفردة، فإنْ قام على علاقة المشابهة فهو استعارة، وقد تناولته الدراسة فيما سبق، وإن قام على غير المشابهة فهو المجاز المرسل، وأما الضرب الآخر من المجاز فهو المجاز العقلي، وهو: " ما أُسند فيه الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، كأن يسند إلى سبب الفعل، أو زمانه، أو مكانه، أو مصدره، أو غيره، وسمّي عقليا لرجوعه إلى العقل دون الوضع"[٤].

أولا: المجاز المرسل:

تتبدّى قيمة هذا النوع من المجاز في أنه واحد من المنبهات الأسلوبية التي يعمد إليها الشاعر ليحدث أثرا بالغا في نفس المتلقي، إذ إنّ هذا النوع من المجاز يعمل على توسيع دائرة مدلولات الألفاظ، فيعدل بها عن معانيها التي وُضعت لها، ليمنحها معاني جديدة لا تكون غالبا مألوفة لدى المتلقي، فتُحدث في نفسه مفاجأة وتشويقا على حد سواء، فأما المفاجأة فتتأتى من خلال انزياح

---

[١] . ابن منظور، اللسان، مادة: (جوز).
[٢] . الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٢٥.
[٣] . السكاكي، مفتاح العلوم، ص ١٥٣.
[٤] . الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد (ت٧٤٣هـ)، التبيان في البيان، (تحقيق توفيق الفيل وعبد اللطيف لطف الله)، مطبعة ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦، ص ٢٠٩.

اللفظ عن المعنى المألوف، وأما التشويق فمن خلال محاولات المتلقي التعرف على هذه الدلالات الجديدة وفك رموزها.

وقد ورد هذا النوع من المجاز عند ابن الرقاع؛ ممّا منح ألفاظه معاني جديدة تتناسب وسياق القول الذي ينظم فيه، والموضوع الذي يتحدث عنه، ومن الألفاظ التي استخدمها الشاعر على سبيل المجاز لا الحقيقة فكثرت في شعره لفظ (اليد)، إذ عدل بها الشاعر في لوحاته المدحية عن معناها الدال على عضو من أعضاء الإنسان، فجاء بها لتعبّر عن سياسة الوليد بن عبد الملك مع الرعية بقوله[١]:

ولـــه يـــدانِ يـــدٌ يُخـــافُ عقابهـــا ويـــدٌ تُحلّـــبُ بالنـــدى وتنيـــلُ

فابن الرقاع يأتي بـ (اليد) في هذا البيت ويكررها مرتين، ولكنه ينحرف بها عن المعنى الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي عند سماعه لها، فاليد الأولى تمثل قوة الخليفة وشدة بأسه على من لا يواليه، وهي سبب هذا البأس والشدة، أما اليد الأخرى فقد جعلها ابن الرقاع سببا للعطاء والجود الذي يتصف به الخليفة، فالشاعر يجعل للخليفة يدين اثنتين وهذا على الحقيقة، أما دلالة هاتين اليدين فكانت مجازا، إذ لم يرد الشاعر بهما الدلالة المادية المعروفة، وإنما أراد دلالة معنوية هو يريدها ويقصدها، ليظهر صفات الخليفة على النحو الذي ظهرت عليه.

وقد استخدم الشاعر اللفظ ذاته بمعنى آخر في قوله[٢]:

هـــو الـــذي جمـــعَ الـــرّحمنُ أمّتـــهُ علـــى يديـــهِ وكـــانوا قَبْلَـــهُ شـــيَعا[٣]

فالشاعر يستخدم اليد هنا، وهي تمثل آلة الخليفة التي جمع من خلالها الناس على أن يطيعوه، فأصبحوا بعد هذه الطاعة ماثلين بين يديه يوجّههم كيفما شاء، فهو يجعل يدي الخليفة هي التي تمكنه من أن يجمع الناس ويوحّدهم بعد أن كانوا فرقا وشيعا.

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٢٠٧.
[٢] . المصدر نفسه، ص ٢٢٠.
[٣] . شيعا: فرقا.

وقد تكرر استخدام ابن الرقاع للفظ (اليد) على سبيل المجاز في غير موضع، إذ يقول مادحا عمر بن عبد العزيز[١]:

فكانوا لنا نورا بإذنِ الذي لهُ **علينا أيادٍ من فَضولٍ وأنْعُمِ**

فهذا الانزياح الدلالي في لفظ (أيادٍ) الذي يشير إلى النعمة هنا ينسجم مع حالة المدح التي ورد اللفظ في سياقها، إذ يصور الشاعر أن الممدوح ذو نِعَمٍ كثيرة على الرعية.

ومنه قوله[٢]:

لهُ عليَّ أيادٍ لستُ أكْفَرُها **وإنّما الكُفْرُ ألا تُشْكرَ النِّعَمُ**

فالأيادي هنا تحمل دلالة النّعم والمعروف؛ لأن الشاعر يؤكد أنه ليس يكفرها، وإنما هو يشكر الممدوح عليها.

ومن خلال النماذج السابقة يُلحظ أن الشاعر عدل بلفظ (اليد) عن معناه المألوف في غير موضع في ديوانه، لا سيما في مقطّعاته المدحية، فجاء اللفظ دالا على القوة والبطش، وعلى الكرم والجود، والقوة والسلطان، والنِّعم والمعروف، فهي لم تقتصر على دلالة بعينها، وإنما كان الشاعر يوظفها بطريقة تشير فيها إلى دلالات متناقضة فيما بينها كما كان في مدح الوليد، إذا كانت اليد للبطش، والحلم، والكرم، في البيت ذاته.

كما ورد هذا النوع من المجاز عند الشاعر في غير لفظ (اليد)، فقد عدل ابن الرقاع بدلالة لفظ (الرأس)، إذ انحرف به عن أصل معناه إلى معنى آخر،في قوله[٣]:

كانتْ رؤوسٌ من الأعداءِ تطحنها **فكلُّ كيْدٍ بإذن الله قد دَفَعَا**

ما فتئ السّبيُ والأسلابُ تسْحبُهُ **إليهِ أظفارُهُ حتى أتَوه معا**

ففي البيت الأول عدل الشاعر بلفظ (الرؤوس) عن دلالته على عضو من أعضاء الإنسان، فأراد به الزعماء والقادة، ولعلّ هذا الانحراف في دلالة لفظ (الرؤوس) في هذا الموضع يجلّي صورة الممدوح على نحو بارز، وكأن الشاعر يريد أن يقول: إن الممدوح الذي هو حقق نصره وظفره

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٣٥.
٢. المصدر نفسه، ص ١١٨.
٣. المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

على رؤوس أعدائه؛ أي زعمائهم، وهذا فيه إظهار لقوة الممدوح وبأسه، فانتصاره لم يكن على ضعاف الأعداء وإنما الزعماء منهم، فالمجاز هنا يحمل جزءا من رؤية الشاعر وموقفه تجاه خلفاء بني أمية، إذ إنه لا يجعل نصرهم على ضعاف القوم وإنما أسيادهم ورؤوسهم.

ولعلّ اختيار الشاعر للرؤوس في هذا الموضع للدلالة على من تفوّق عليهم الوليد إنما هو مثير يضعه أمام المتلقي ليستثير ذهنه، إذ إن هذه الرؤوس قد ارتبطت بفعل الطحن الذي يمارسه الوليد عليها، فهي صورة تظهر من خلالها قوة الوليد وبأسه على أعدائه؛ مما يثير هذا المتلقي، وربما كان المقصود أن يوقع الشاعر الرعب والخوف في نفوس خصوم الخليفة من خلال صورته وهو يطحن عدوّه.

ويظهر في البيت الثاني أن الشاعر استخدم عضوا آخر من أعضاء الإنسان على سبيل المجاز أيضا، فجاء بـ (الأظفار) فجعلها هي من تمسك بالأسلاب، وقد تقدم أن اليد تشير إلى القوة، فإذا كانت الأظفار هي جزء من اليد فهي التي تمسك، وكأن القوة ماثلة فيها، ولعلّ في هذا المشهد إظهار لقوة الممدوح؛ إذ إن أعداءه باتوا مثل الفريسة المستسلمة التي تعجز عن المقاومة.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا النوع من الانزياح بالألفاظ على سبيل المجاز المرسل منتشر بكثرة في الديوان، فلم يقتصر استخدامه على لوحات المدح فقط، وإنما تعدى ذلك إلى معظم الموضوعات التي نظم الشاعر فيها، وفي هذا دلالة على قدرة الشاعر الفائقة على تشكيل المعاني من خلال ألفاظ لم تكن في أصل وضعها تستخدم على النحو الذي وردت فيه.

ثانيا: المجاز العقلي:

تقدّم القول إن المجاز العقلي هو ما يقوم في أساسه على نسبة الفعل إلى ما ليس له أصلا، وهو ما يعرّفه الجرجاني بقوله: "كل جملة أخرجت الحُكم المفاد بها عن موضوعه في العقل بضرب من التأويل"[١].

[١] . الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٥٥.

وممّا ورد عند عديّ بن الرّقاع العاملي في ديوانه من هذا الضرب من المجاز قوله في وصف معاناة (عيرٍ) من كثرة السير، إذ يقول[١]:

قاتـــلَ الأرضَ بالســـنابكِ حتـــى ... أخـذتْ مـن نسـورِهِ المعـزاءُ[٢]

يتشـــكّى الوجـــا ومنـــهُ إذا جـــدَّ ... علـــى ظلْعِـــهِ لهُـــنَّ غَنـــاءُ[٣]

فالشاعر يصور معاناة هذا العير بعد أن أُجهدت سنابكه فلم تعد قادرة على حمله، وفي إطار هذه المعاناة التي يعانيها العير، راح الشاعر ينسب الشكاية إليه، والشكوى لا تكون للعير، وإنّما للإنسان، ولكن الشاعر اختار أن يستخدم هذا اللفظ دون غيره ربما لأنه أراد من خلاله أن يعبّر عما يعتلج في نفسه هو لا ما في نفس هذا العير، وإن لم يكن كذلك فربما كان أجدر بالشاعر أن يقول (يظلع)[٤] بدلا عن (يتشكّى) لأنها ليست للعير، ولكنه عمد إلى هذا الاختيار لأنه يحقق له الدلالة التي يريد، وإن خالف مألوف الاستخدام والوضع.

كما ورد هذا النوع من المجاز في عدد من الأفعال التي ينسبها الشاعر للوليد بن عبد الملك، لأنه أراد أن يظهر الخليفة على خير الصفات وأحسنها، فراح ينسب إليه عمارة الأرض، وكأنه كان مشارك بيديه في إعمارها، إذ يقول[٥]:

وعمــرْتَ أرضَ المســلمين فأقبلــتْ ... ونفيـتَ عنهـا مـنْ يُريـدُ فسـادها

فالخليفة لم يكن هو الذي عمر الأرض، وإنما أعوانه وجنوده، ولكن الشاعر نسب إليه فعل العمارة لإظهار أعماله، وكذلك الأمر عندما كان يصف انتصارات الخليفة وما يُحدثه جيشه في الأعداء، فقد نسب الإصابة التي وقعت في صفوف الأعداء إلى الخليفة وإنما الذي أوقعها هم جنوده، فقال[٦]:

وأصـبْتَ فـي أرضِ العـدوِّ مُصـيبةً ... بلغـت أقاصـي غورِهـا ونجادهـا

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٥٤-١٥٥.
[٢] . السنابك: مفردها سنبك، وهو طرف الحافر، جمع نسر، وهي اللواتي في بطون الحوافر، المعْزاءُ المكان الكثير الحَصَى الصُّلْبُ.
[٣] . الوجا: الحفا.
[٤] . يظلع: يغمز في مشيته، ظلع الرجل والدابة في مشيته يظلع ظلعا.
[٥] . المصدر نفسه ، ص ٩١.
[٦] . المصدر نفسه، ص ٩١.

فالخليفة لم يكن هو من أصاب جنود الأعداء هذه الإصابات البالغة، وإنما جيشه وجنوده، فقد جعل ابن الرقاع الخليفة وكأنه هو الذي أحدث هذا الفعل ليبرز الخليفة على هذا النحو من القوة، وليدلل على أن أمرا لا يحدث إلا بتخطيط منه وبتدبيره.

ويبدو لافتا عند ابن الرقاع استخدامه لاشتقاقات الفعل (بنى)، إذ عدل فيه عن معناه المألوف مرة، وأسنده إلى غير فاعله مرة أخرى، في قوله[١]:

فلا ترى نائلا يجري كنائله ··· ولا كبُنيانِهِ في الأرض بُنيانا[٢]

بنى مساجدَ للإسلامِ جامعةً ··· ولمْ يدعْ بيتَ إشراكٍ كما كانا

فقد استخدم الشاعر الفعل (بنى) مرتين، أما في الأولى فنسبه إلى الأرض وعمارتها على سبيل المجاز، وفي الثانية نسبه إلى المساجد على سبيل الحقيقة، وفي الحالين نسب الشاعر فعل البناء إلى الخليفة وهو من باب المجاز العقلي ، فالخليفة لم يباشر البناء بنفسه، وإنما كان هذا البناء جزءا من تدابيره ورأيه.

وفي مدحه عمر بن عبد العزيز، يستخدم الشاعر الفعل (بنى) فينقله من الدلالة المادية المعروفة إلى دلالة معنوية، فيقول[٣]:

مدحْتُ أميرَ المؤمنين الذي اصطفى ··· لنا ربُّنا فضلا على كلِّ مسلمِ

بنى الحمدُ فيه فارتقى في مشرّفٍ ··· رفيعٍ من البُنيانِ لم يتثَلَّمِ

فقد أسند الشاعر فعل البناء إلى الحمد، والحمد لا يُبنى، ولكنه قصد أن الأعمال الجليلة التي قام بها الخليفة أصبحت مثل البنيان تنمو وتكبر مع تقادم الأيام، فالخليفة لا يبني على الحقيقة، وإنما أصبحت هذه الأعمال في جودتها تشبه البناء الذي لا تشوبه أيّة عيوب.

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٧٢.
[٢] . نائلا: عطاء.
[٣] . المصدر نفسه، ص ١٢٩.

وقد ورد هذا النوع من المجاز في مواضع عديدة في الديوان، فجاء في إطار حديث الشاعر عن فلسفة الحياة والموت، فجعل الأرض هي من تهلك الناس لتراكم الناس في جوفها[١]، وقد جعلها في موضع آخر ترتمي وتغصّ لكثرة ما كان يرتمي فوقها من البشر وكأنها غصت بهم[٢].

وفي ختام هذا العرض الموجز لنماذج من شعر ابن الرقاع حول كيفية توظيف المجاز بأنواعه، يمكننا القول إن هذا المنبه الأسلوبي كان له دور بارز في رسم صور الشاعر، فقد شكّل الانزياح الدلالي من خلال المجاز ظاهرة أسلوبية لافتة عنده، فقد استغرق جلّ الموضوعات التي راح الشاعر ينظم فيها؛ ممّا يؤكد قدرة الشاعر الفائقة على التعامل مع اللغة، والتصرّف في مفرداتها، إذ إن اختيارات الشاعر تظهر هذه القدرة على التصرّف بدلالات الألفاظ والعدول بها عما وضعت له في أصل وضعها إلى دلالات جديدة ساهمت في إغناء المعنى وإثرائه، فقد منح هذا الانزياح المعنى مزيدا من الحركة والحيوية حتى إن المتلقي بات يتخيّل هذه الصورة وكأنها حقيقة ماثلة أمامه.

المبحث الثالث: الكناية:

الكناية في اللغة تعني الستر، وهي أن تذكر الشيء وتريد غيره[٣]، أما في الاصطلاح فهي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة"[٤]، وعلى هذا المعنى فإن الكناية تقوم على طرفين، أما الأول فهو اللفظ الحاضر في التركيب، وأما الثاني فما كان غائبا وهو المدلول هاهنا.

وتعدُّ الكناية من التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر لتصوير المعنى، فتتحقق بذلك دلالة أكثر بلاغة من دلالة التصريح، فإنك "إذا كنّيت عن كثرة القِرى بكثرة رماد القدر، كنت قد أثبتّ كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها، وذلك لأنه يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد"[٥]، فكثرة الرماد تستلزم حكما وجود النار، وبوجود النار يكون الطهي، والطهي بدوره يستدعي وجود

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٢١٧.
٢ . المصدر نفسه ، ص ١٩٨.
٣ . ابن منظور، اللسان، مادة: (كنى).
٤ . الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٥.
٥ . المصدر نفسه، ص ١١٥.

آكلين، والآكلون هم الضيوف في هذه الحالة، وهم الذين حلّوا عند هذا الكريم الذي وُصف بأنه كثير الرماد.

ومن هنا يتضح أن التصوير المعتمد على الكناية يمنح الصورة مزيدا من الدلالة والحيوية، فأول ما يتبادر للذهن هو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل المتلقي إلى الدلالة المستورة، وهي الأبعد والأعمق فيما يتصل بتجربة الشاعر وسياق القول، والأبعاد النفسية للشاعر.

وفي ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي يجد الباحث أن للكناية حضورها المميز في تشكيل المعاني المرادة، إذ تعد واحدة من التقنيات الأسلوبية التي عمد إليها الشاعر للتعبير عمّا يختلج في نفسه وشعوره، وستقوم الدراسة بتقسيم الكناية حسبما وردت في الديوان على النحو الآتي:

أولا: الكناية عن صفة:

وهي ما يطلب به الصفة ذاتها، وقد نال هذا النوع من الكناية حظا وافرا عند ابن الرقاع، فأكثر من استخدامها قياسا بالنوعين الآخرين كما سيتبيّن لاحقا، فقد استغرق هذا النوع معظم الموضوعات التي نظم فيها الشاعر.

ففي حديثه عن المرأة وصفاتها أكثر من توظيف هذا النوع من الكناية؛ ممّا ساهم بشكل رئيس في رسم صورة حيوية لمشهد المرأة في شعره، إذ يقول في إحداها[١]:

ولقـــدْ تُعلّلنـــي مُنعّمـــة لهـــا　　　　بَـوْضٌ إذا تضـعُ الثّيـابَ جميـل[٢]

فالشاعر يرسم هذا المشهد الذي يجمعه بالمرأة، وقد استخدم فيه الكناية بشكل لافت، فقوله (تعللني) كناية عن المؤانسة والمحادثة التي كانت تدور بينه وبينها، كما أن الشاعر هنا لم يستخدم لفظ المرأة، وإنما كنّى عنها بـ (منعّمة)، وكثيرا ما كان يعمد ابن الرقاع إلى استبدال النواعم بالمرأة في أشعاره؛ ليظهر صفة النعومة واللين فيها، كما كنّى الشاعر بقوله (تضع الثياب جميل) عن الوقت الذي كان يجمعه بها، فالمشهد برمته إذن في هذا البيت قائم على الكناية، وكأن الشاعر

---
١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٢٠٤.
٢. بوض: إذا حسن وجهها بعد كلف.

وجد في التلميح بلاغة لم يكن ليجدها في التصريح، فقد كان يكني عن المباضعة والملامسة بينه وبينها في غير موضع من المواضع التي تناول المرأة فيها.

وقد تناول ابن الرقاع عيون المرأة، فتحدث عن صفتها من خلال كنايات أظهرتها في أبهى صورة، إذ جعل الناظر لعيونها لا يستطيع أن يشيح بنظره عنها لشدة حسنها وجاذبيتها في قوله[١]:

بهنانـةٌ تسـتعيرُ القـومَ أعيـنهمْ ... حتى تردّ إلى ذي النيقةِ البصَرا[٢]

لم تدرِ ما سيِّئ الأخلاق مذْ بُرِئتْ ... خودٌ يورِّعُها الراعي إذا زَجَرا[٣]

فهو يكنّي عن جمال عيونها وجاذبيتها بقوله (تستعير القوم أعينهم)، والعيون لا تستعار، وإنّما بدت المرأة في هذا المشهد وكأنها استعارت عيونهم لمّا لم يستطيعوا أن يحوّلوا عيونهم عنها، وفي هذا إظهار لشدة جمال هذه العيون.

كما ورد هذا النوع من الكناية عند الشاعر في وصف الحيوان، فقد وصف الإبل التي أهداها له الوليد بن عبد الملك مظهرا غزارة درّها بقوله[٤]:

قدْ حباني الوليد يومَ أسيْسٍ ... بعشارٍ فيها غنى وبهاءُ[٥]

يحسبُ الناظرونَ ما لم يفرّوا ... أنّها جِلّة وهنَّ فِتاءُ[٦]

قدْ نما في ضُروعها النيُّ والحمْلُ ... تِماما واسترختْ الأصلاءُ[٧]

فهو يوظف الكناية هنا للدلالة على جمال هذه الإبل، وضخامتها، وغزارة درّها، حتى أن من ينظر إليها يظنّ أنها كبيرة السنّ، فإذا فرّها وكشف عن أسنانها وجدها صغيرة السنّ فتية، وهي كناية تشيع عنده في وصف الإبل[٨].

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٨٦-١٨٧.
٢. بهنانة: الضحاكة، ذو النيقة: الذي يديم نظره.
٣. الخود: الحسنة الخلق، برئت: خلقت، يورِّعها: يكفها.
٤. المصدر نفسه، ص ١٥٧-١٥٨.
٥. أسيس: ماء شرقي دمشق، العشار: الإبل التي أتت عليها ستة أشهر من حمْلها.
٦. جلّة: العِظام الكِبار من الإبل، يفروا: فَرَّ: كشف عن أَسنان الدابة لينظر ما سِنُّها.
٧. نما: ارتفع، النِّي: من اللَبن ساعةَ يُحْلَبُ قبل أن يُجْعَلَ في السِّقاءِ، تِماما: دنا نتاجها، الأصلاء: جمع صلا، والصلوان: من عن يمين الذنب وشماله.
٨. للمزيد من الشواهد حول الكناية عن صفة في الإبل، انظر: العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٧٦، ٢١٨.

وقد تعدّدت الكنايات عن صفة في حديث الشاعر عن الحيوان عموما وعن رواحله على وجه الخصوص، فقد كنّى عن صحة جسم فرسه في قوله[١]:

أيّــدُ القَصْــرَيَيْنِ مــا قَيِّــدَ يومــا　　　ليُعَنَّـــى بصــــرْعِهِ بيْطـــارُ[٢]

فقوله (ما قيد يوما ليعنّى بصرعه بيطار) كناية عن صحة جسم هذا الفرس، فلا يحتاج إلى أن يعرض على طبيب ليعالجه.

كما كنّى عن طول عنقها في عدة مواضع، فقال[٣]:

وإذا اهتــزّ مُقَــبلا زانـــه أتْلَــعُ　　　كالجــذْعِ مـــا يُنـــالُ العــذارُ[٤]

ومنه أيضا[٥]:

وتليـــلٍ كالجـــذْعِ شـــذّبَ عنـــه　　　جـــارمُ النخـــلِ ليفَـــهُ بالقَـــدومِ[٦]

ففي البيتين كناية عن طول عنق هذه الفرس، فقوله (ما ينال العذار) في البيت الأول، وتشبيهه بالجذع في البيت الثاني كلاهما كناية عن طول العنق، وهي من الصفات المستحبة في الخيل.

ولم يغب هذا النوع من الكناية عن موضوعات وصف الطبيعة عند ابن الرقاع، فقد تحدّث عن الصحراء مثلا، فكنّى عن اتساعها وعن الخوف من الخطر الذي قد يعتري المسافر فيها، فعن اتساعها يقول[٧]:

وداويـــةٍ يحـــارُ الرّكـــبُ فيهـــا　　　كـــأنَّ علـــى مخارمِهـــا جِـــلالا[٨]

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٧٩.

٢ . أيد: شديد، القصرى والقصيري يختلف فيها، بعضهم يقول هي ضلع الخلف القصيرة في آخر الأضلاع مما يلي الخاصرة، وقال بعضهم: هي الضلع القصيرة مما يلي الصدر.

٣ . المصدر نفسه، ص ١٨٠.

٤ . التلع: طول العنق، والعِذَارُ من اللجام: ما سال على خد الفرس، وهو العنان.

٥ . المصدر نفسه ، ص ١٤٢.

٦ . تليل: العنق، وشَذَّبَ الجِذْعَ: أَلقَى ما عليه، الجارم: الصارم.

٧ . المصدر نفسه، ص ١١١.

٨ . يقال: داوية ولا يشدد، وداويّة بالتشديد، وهي الفلاة إذا كانت بعيدةَ الأَطرافِ مُستوية واسعة، ويقول: حار يحار حيرة وحيرانا، أي يتحيرون فيها لا علم بها، والمخارم: جمع مخرم، وهو منقطع أنف الجبل، أي كان عليها جلالا مما غمرها الآل.

فالشاعر يجعل المرتحل في هذه الصحراء مصابا بالحيرة كناية عن اتساعها، وكأن هذا المسافر بات لا يعرف أي الطرق يسلك فيها، ولعلّ هذه الحيرة هي التي جعلت الشاعر يصف هذه الصحراء بأنها مخيفة منقطعة لا يأنس فيها أحد في موضع آخر بقوله[١]:

ونحنُ بأرضٍ قلَّ ما يجْشُمُ السُّرى بها العربياتُ الحسانُ الحرائرُ[٢]

فهو يدرك أن هذه الصحراء مخيفة، لذا؛ راح يكّني عن ذلك بخلوّها من النسوة العربيات، فهن لا يأتينها ولا يتكبّدن عناء الوصول إليها.

وممّا نظمه واصفا الجبال من خلال الكناية عن صفة[٣]:

يسامي السّحابَ الغرَّ حتى تظلّهُ غمائمُ منه فهو أخْضرُ ناضِرُ

فالشاعر يكنّي عن ارتفاعها الشديد بأن جعلها تطاول السحاب حتى أن الغيم بات يظلل هذه الجبال لشدة ارتفاعها.

كما كان للكناية عن صفة توظيف في لوحة الطلل وذكر الديار، إذ غالبا ما يكنّي الشاعر عن صفة الاندثار فيها وغياب معالمها بكنايات متنوعة، إذ كنّى بالتلفع عنها مرة في قوله[٤]:

ألْمِمْ على طللٍ عفا مُتقادِمِ بين الذؤيبِ وبينَ غيْبِ الناعِمِ[٥]

بمَجَرِّ أهبرةِ الكناسِ تلفَّعتْ بعدي بمُنْكرِ تُرْبها المتراكِمِ[٦]

فهذه الديار أصبحت متلفّعة بالغبار كناية عن أن معالمها وآثارها صارت مطموسة، كما كنّى عن المعنى ذاته بكناية أخرى، فقال[٧]:

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١٩٧.

٢. يجشم: جَشِمَ الأَمْرَ، بالكسر، تَكَلَّفَه على مشقة.

٣. المصدر نفسه، ص ١٩٨.

٤. المصدر نفسه، ص ١٢١.

٥. أراد ألمم بطلل، يقال: قد ألممتُ به إذا أتيته، وعفا: درس، والذؤيب: ماء بنجد لبني دهمان بن نصر بن معاوية، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٣، ص٩، والناعم: بكسر العين، حصن من حصون خيبر عنده قتل محمود بن مسلمة، ألقوا عليه رحى فقتلوه عام خيبر، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٢٣٥. ، وكل ما واراك وتوارى عنك فهو غيب.

٦. أهبرة: جمع هبير وهو المطمئن من الأرض في الرمل، يريد حيث تجر الريح ترابها، الكناس: الجمع أَكْنِسَة وكُنْسٌ، مَوْلِجُ الوَحْشِ من الظِّباء والبَقر تَسْتَكِنُّ فيه من الحرِّ، وهو من ذلك لأنها تَكْنُسُ الرمل حتى تصل إِلى الثَّرَى، تلفّعت: التحفت.

٧. المصدر نفسه، ص ١١٥.

عاميّـــةً جـــرّت الـــريحُ الـــذيولَ بهـــا فقـــد تخـــذّمها الهجـــرانُ والقِـــدَمُ[١]

فقد كنى الشاعر بـ (جرت الذيول) عن صفة الطمس التي أصابت الديار.

أمّا في موضوع المدح عند ابن الرقاع يجد الباحث أن الكناية عن صفة أدت دورا بارزا في تكثيف الدلالة، لا سيّما فيما يختص بصفات الممدوح؛ مما أبرز براعة الشاعر في التعبير عن المعاني مبتعدا عن التصريح المباشر عنها إلى استخدام ما يكون لازمة من لوازم اللفظ الذي كنّى عنه، أو تجنب استعماله وذكره، ففي مدحه للوليد بن عبد الملك، يسعى الشاعر إلى إظهار صفة الكرم في الممدوح، إلا أنه لا يصرّح بلفظ الكرم، بل يعدل عنه إلى ألفاظ يستنتج المتلقي من خلالها ما لم يقله الشاعر، كما في قوله[٢]:

وتـــرى بُغـــاة الخيـــرِ ينتجعونـــهُ مـــن كـــلِّ ناحيـــةٍ إليـــه ســـبيلُ[٣]
يَـــرِدون ثمّـــت يصـــدرون فمـــنْهُمُ مترحلـــون وآخـــرون نُـــزولُ
يغشـــونَ مُشـــتركَ الفواضِـــلِ عنْـــدَهُ مثْـــوىً توارثـــهُ الوفـــودُ رســـيلُ
فتـــرى منـــازلهم كـــأن ترابهـــا وسَـــطَ الرحـــالِ مُغربَـــلٌ منْخـــولُ
تركـــتْ بـــهِ ركـــبُ المطـــيِّ مراغـــةً فتـــرى ســـفاها بالعشـــيّ تجـــولُ[٤]

فالشاعر يصوّر في هذه المقطّعة واحدة من الصفات التي كان دائما ما يلح عليها في مدائحه، وهي صفة الكرم والجود عند الممدوح، إلا أنه يلجأ إلى هذا النوع من الكناية حتى يرسم أبعاد الصورة أمام المتلقي الذي راح يتخيّلها ليصل منها إلى الصفة المقصودة من وراء هذه الكناية، فالشاعر يجعل الممدوح غيثا، وربيعا يقصده الناس وكأنهم يرتحلون طلبا للغيث، بل إن الشاعر لم يكتف بحركة الوفود تجاه الممدوح، وإنما أوجد حركة أخرى لها، فجعل منها ما هو نازل عند الخليفة، ومنها ما هو راحل عنه كناية عن كثرة من يتوافد عليه.

وليخلق الشاعر بعدا آخر في كرم الممدوح لم يجعل ماله خاصا به، وإنما هو مشترك عام لجميع الرعية في قوله (مشترك الفواضل)، بل إن داره غدت ميراثا يتوارثه قاصدوه، وفي هذا كناية عن الإيثار، وفي اجتماع هذه الصفات المسكوت عنها لهذا الممدوح يرسم الشاعر صورة

---

١ . عامية: لا يُهْتَدَى فيه؛ ، ذيول الرياح: مآخيرها، وعانيها: أوائلها، تخذمها: تنقصها.
٢ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٢٠٨.
٣ . ينتجعونه: يقصدونه.
٤ . مراغة: موضع تمرّغ الدابة، السفا: الأرض من كثرة ما توطأ قد دق ترابها.

بديعة معتمدا على الكناية عن صفة، ليكتمل المشهد في نهاية هذه المقطعة، فهو يريد أن يقول إن هذه الوفود المقبلة على الخليفة كثيرة، فكنى عن صفة الكثرة فيها بأنْ جعل دوابها تدق تراب الأرض فتصيّره ناعما حتى خف حمله على الريح التي جالت به في شتى النواحي.

فهذا التكثيف الواضح للكناية عن صفة عند الشاعر أسهم في إعلاء القيمة الدلالية للمعنى المقصود، إذ شكّل هذا النوع من الكناية عنده منبها ذا قيمة أسلوبية في رسم أبعاد النص وتعميق دلالاته.

ثانيا: الكناية عن موصوف:

وهي أن يستر الموصوف ويصرح بصفته مع أنه المقصود، وقد تكرر هذا النوع من الكناية عند عديّ بن الرقاع العامليّ بنسبة تقارب إلى حد كبير نسبة ورود الكناية عن صفة، وقد استغرق جل الموضوعات التي نظم فيها الشاعر، وستأتي الدراسة على بعض النماذج من هذا النوع من الكناية وفقا للموضوعات التي وردت فيها.

فقد كنّى الشاعر عن المرأة بالدمية في غير موضع من أشعاره، ومنها قوله[١]:

وفي الخدورِ دمى حورٌ مُصوَّرَةٌ ... خُلقْنَ أحسنَ مما قالَ منْ يَصِفُ

وقوله[٢]:

دُميةٌ شافها رجالٌ نصارى ... يومَ فقْحٍ بماءِ كنْزٍ مُذابِ[٣]

فالشاعر في البيتين لم يذكر المرأة صراحة، وإنما كان يعدل عن ذلك إلى ذكر صفة تدل عليها، ولعلّ استبدال الصفة بالموصوف يجعل الكلام كله موجها نحو الصفة لا صاحبتها، إذ إن الشاعر يجعل من امرأته متفردة بما يذكر من صفات.

---

١. العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٢٣٦.
٢. المصدر نفسه، ص ٥٠.
٣. شافها: جلاها وحسنها، ماء كنز: ماء الذهب، فقح: تفتح.

كما عمد الشاعر في مواضع أخرى إلى ذكر المرأة، إلا أنه كان يكنّي بذكر بعض الصفات لأعضاء جسمها دون أن يذكر هذه الأعضاء، يقول[١]:

عـــادَ للقلـــب مـــن رويمـــة ردٌّ   بعْـدَ صـرْمٍ مُبـيّنٍ واجتنـابِ[٢]
وســـبتْهُ بناصـــع اللـــون حُـــرٍّ   وثنايـا مُفلَّجـات عِـذابِ[٣]

فالشاعر وإن صرّح باسمها (رويمة) إلا أنه راح يكنّي عن بعض أعضائها بكنايات عن موصوف، فهو لم يصرح بالوجه، وإنما استبدله بقوله (ناصع اللون حر)، وكأنه لا يريد الوجه بل تلك الصفة في الوجه التي أحدثت التأثير في قلبه.
ويعمد ابن الرقاع لاستخدام هذه الكناية في وصفه للحيوان أيضا، فقد كنّى عن الناقة في وصف ذنبها، فقال[٤]:

وتشـولُ خَشْـيةَ ذي اليمـين بمُسْـبَلٍ   وحْـفٍ إذا صَـخِبَ الـذبابُ حَماهـا[٥]
مُتـــذيّلٍ لـــدْنِ المفاصـــلِ فوْقـــهُ   عَجَـبٌ أصـمٌّ يسـدُّ خـورَ صـلاها[٦]
نُخِســـتْ بـــه عجـــزٌ كـــأنَّ محالهـــا   درجٌ ســـليمانُ النبـــيّ بناهـــا[٧]

فهو يورد في هذه المقطّعة الشعرية عددا من الكنايات التي تصوّر مشهد الناقة وهي تراقب السوط الذي كنّى عنه بقوله (ذي اليمين)، كما أورد الشاعر من الصفات التي تمدح في الناقة، فستر الموصوف واستبدله بصفته في قوله (بمسبل وحْفٍ)، فهو يريد صفة الذنب، فيترك ذكر الذنب ويذكر صفته، فهو يريد القول إن هذا الذنب كثير الشعر، ثم عدل عن ذكر الذنب مرة أخرى ليذكر صفة أخرى له في قوله (عجب)، ليدل على طول هذا الذنب، فهو يسد ما بين صلويها، ولعلّ هذا التكثيف للكناية عن الموصوف يؤكد اتصاف ناقة ابن الرقاع بصفات لعلّها تتفرد فيها عن غيرها.

كما ظهر هذا النوع من الانحراف الأسلوبي عند ابن الرقاع في غير وصف الناقة، إذ استبدل الصفة بالموصوف في معرض وصفه للخيل في قوله[٨]:

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٥٠.
[٢] . صرْم: قَطْعٌ بائنُ، اجتناب: ابتعاد.
[٣] . سبته: ذهبت بقلبه، بناصع اللون: بوجه ناصع اللون، أي خالص، وكل لون خلص فقد نصع، مفلجات: منفرجات الثنايا، الحر: العتيق.
[٤] . المصدر نفسه ، ص ١٠١.
[٥] . خشية ذي اليمين: يعني السوط، سبل: ذنب طويل، صخب الذباب: كثير طنينه.
[٦] . متذل: طويل، لدن: ليّن، وقد أذال ثوبه إذا أسبله، والعجب: أصل الذنب.
[٧] . نخست: أتاها من خلفها، المحال: الفقار، واحدها: محالة.
[٨] . المصدر نفسه، ص ١٤٣.

وتـــولّي الحصـــا ذواتِ نســـورٍ مجمّـراتٍ يـؤذْنَ صُـمَّ الرّضـيمِ[١]

فالشاعر يذكر صفة الحوافر(ذوات نسور)، ولكنه يستر هذه الحوافر ولا يصرّح بها، قد تناولت الدراسة هذا النوع من الحذف في الفصل الثاني منها.

ولم تغب هذه التقنية الأسلوبية في حديث الشاعر عن مظاهر الطبيعة المتعددة التي راح يصفها، إذ كنّى عن الصحراء بقوله[٢]:

يُجهّضْـــنَ الأجنّـــةَ مُحْفـــداتٍ بحيـثُ تُرشِّـحُ الرُّبُـدُ الرئـالا[٣]

فالشاعر يرسم في هذه اللوحة صورة النوق التي ألقت أجنتها من شدة إجهادها وتعبها، فاختارت لنفسها مكانا مقفرا خاليا لا يراها فيه أحد، وقد كنّى عن هذه الفلاة بقوله (ترشّح الربد الرئالا)، فهو لا يريد إبراز المكان بقدر ما يريد إبراز صفة هذا المكان التي تتناسب مع حدث الإجهاض الذي يبينه في البيت ذاته، ومن هنا تظهر أهمية هذا المنبه الأسلوبي (الكناية عن موصوف) في إيجاد هذا النوع من التناغم بين العناصر اللغوية التي يتكون منها البيت أو المقطع الشعري، إذ إن هذه العناصر تتآلف فيما بينها لترسم ملامح اللوحة الشعرية فتساهم في رسم الدلالة الكلية للمشهد أو الصورة.

وقد عبّر الشاعر عن عنصر الزمن في أشعاره من خلال هذا النوع من الكناية، إذ استبدل المنير بالصبح في قوله[٤]:

بمُنيـــرٍ يُعَصْـــفِرُ الأفُـــقَ منـــهُ لاحَ فـي أخْريـاتِ جَـوْنٍ بهـيمِ[٥]

فالمنير هو صفة الصباح، ولكي يؤكد الشاعر هذه الدلالة الزمنية للوقت الذي يريد إظهار الحدث فيه في هذا البيت، لجأ إلى كناية أخرى في البيت ذاته، إذ كنّى عن لون أشعة الشمس في وقت

---

[١] . يريد أنها تولي الحصا حوافر ذوات نسور، جمع نسر، وهي اللواتي في بطون الحوافر، والمجمرات: الحوافر الصلاب المجتمعات، يؤدن: يكسرن، الرّضيم: حجارة مرضوم بعضها إلى بعض.

[٢] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ١١١.

[٣] . يجهضن: يقين أولادهن من شدة السير، محفدات: أي حملت على أن تحفد، أي تسرع، ترشح: تربي، الرُّبُد: النعام، الرئال: أفراخ النعام.

[٤] . المصدر نفسه ، ص ١٣٦.

[٥] . بمنير: يريد الصبح، يعصفر: أي تركته أحمر، الأفق: جوانب السماء والأرض، أخرياتها: أواخرها، الجون: الأسود، وعنى به الليل، البهيم: الذي لا يخلطه لون سوى لونه.

الصباح بقوله (يعصفر)، كما يظهر إلحاح ابن الرقاع على التكنّي عن الزمن في البيت ذاته، إذ استبدل لفظ (السحر) بقوله (أخريات جون بهيم) للدلالة على هذا الوقت، فالشاعر لم يعمد إلى ذكر الزمن صراحة في هذا الموضع، وإنما عدل عن ذلك من خلال استبدال الصفة التي تشير إلى الوقت الذي يريد باللفظ الدال على الوقت.

ويظهر هذا الأسلوب جليّا عنده في الحديث عن الليل، إذ كنّى عنه بصفة من صفاته بقوله[١]:

فَوَرَدْنَ حينَ أجنَّهنَّ مجلّلٌ   تتحيَّرُ الأبصارُ فيهِ ظليلُ

فقد ذكر الشاعر الصفة الدالة على الليل (مجلّل) واستبدلها باللفظ الدال على الزمن، فالليل هو ما يجلل الأشياء ويغطيها، وفي السياق ذاته كثيرا ما كان يكنّي الشاعر عن الأزمنة والمواسم بكنايات عدة، فاستخدم الكناية عن موصوف في حديثه عن الشتاء[٢]، وعن الربيع[٣]، وكذلك الصيف[٤].

ولابن الرقاع في مدحياته توظيف لافت لهذه التقنية الأسلوبية، إذ يقول في مدح عمر بن عبد العزيز[٥]:

فما في بني حواء فرعٌ يفوقَه ُ   بفاضلة دون النبيِّ المُكرَّمِ

فالشاعر يفضل الممدوح على بني البشر كلهم، ويكنى عنهم بـ (بني حواء)، إلا أنه يحترس من الوقوع في الزلل فيستثني النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- من هذه الفئة التي هي دون الممدوح.

كما استبدل الشاعر صفة الجيش بذكره، في معرض وصفه جيش عمر بن عبد العزيز في قوله[٦]:

وأرعنَ جرّارٍ تواضعَ بالضّحى   لهُ الأرضُ حتى تطمئنَّ الظواهرُ

فالشاعر هنا يصف جيش الخليفة وصفا له أثره في قلوب الأعداء، فهو جيش كثير العدد حتى كأن الأرض تغصّ به، وقد جاء هذا الوصف من خلال توظيف الكناية عن موصوف، إذ استبدل

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي ، ص ٢٠٧.
٢ . المصدر نفسه ، ص٤٩، ص ٥٠، ص ١١٣.
٣ . المصدر نفسه، ص ١٨٧.
٤ . المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
٥ . المصدر نفسه ، ص ١٣٠.
٦ . المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

الشاعر الصفة (أرعن) بموصوفها (الجيش)، فهو يشبّه هذا الجيش بأنف الجبل الضخم العظيم، وفي قوله (جرار) كناية أخرى عن الجيش الذي راح يسير رويدا رويدا لكثرة عدده، حتى بات حملا ثقيلا على الأرض، وهو ما كنّى عنه بقوله (تواضع)، فالأرض لم تعد قادرة على حمله من ثقله وكثرة عدده، فهذا التكثيف في استخدام الكنايات متوالية على هذا النحو يساهم في إظهار قوة هذا الجيش العظيمة وعدده الكبير؛ ممّا يحدث الأثر البالغ في قلوب الأعداء.

ثالثا: الكناية عن نسبة:

وهي أن يعدل الشاعر بالصفة فلا ينسبها إلى موصوفها مباشرة، وإنما يجعل نسبتها إلى ما يتصل بذلك الموصوف، وتعدُّ من الأساليب غير المباشرة في إثبات الصفة للموصوف أو نفيها عنه، ولم يرد هذا النوع من الكناية عند عديّ بن الرّقاع إلا في غرض المدح، والفخر (مدح النفس)، ومنه قوله مادحا نفسه[١]:

وأنا امرؤٌ منّي العفافُ ولمْ أكُنْ دَنِسَ الثيابِ ولا مُريب المَدْخلِ[٢]

فالشاعر ينفي عن نفسه صفة الفجور، ولهذا عمد إلى هذا النوع من الانزياح، فنسب الدنس إلى الثياب، والريبة إلى المدخل، وهو بهذا الانزياح في نفيه نسبة الدنس إلى الثياب والريبة إلى المدخل إنما ينفي أن تكون هاتين الصفتين فيه، فهو يلجأ إلى هذا العدول عن نسبة الصفة إلى من يتصف بها؛ لأنه يترفع عن أن ينسب لنفسه مثل هاتين الصفتين.

كما جاء هذا النوع من الانزياح من خلال الكناية عن نسبة في مدح الشاعر لخلفاء بني أمية، فيقول مادحا عمر بن عبد العزيز[٣]:

شديدُ صِفاقِ الكشْحِ يلوي إزارهُ بمُنْخرقٍ عاري الشراسيفِ أهضمِ[٤]

كأنّ زُرور القبطريةِ عُلّقتْ بنادِكُها منه بجذْعٍ مُقوَّمِ[٥]

وهنا يظهر تأدب الشاعر وتلطفه في خطاب الخليفة، إذ إنه أراد أن يمدح الخليفة بهذه الصفات الخلْقية التي يتصف بها من نحول وضمور، فعمد إلى نسبة هذه الصفات إلى مكان الأزرار من

---

١ . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ٦١

٢ . دنس الثياب: فاجر.

٣ . المصدر نفسه، ص ١٣٣.

٤ . صفاق: الجلدة تحت الجلدة العليا، الكشح: الجنب، منخرق: رجل جواد، الشراسيف: مقاط الأضلع، أهضم: ضامر البطن.

٥ . القبطرية: ضرب من الثياب، بنادكها: عراها، ولا واحد للبنادك.

جسده، كما راح في البيت الثاني يوظف هذا النوع من الكناية أيضا، إذ جعل الثياب التي يرتديها الخليفة وكأنها معلقة على جذع نخلة كناية عن طوله.

ومنه أيضا مدحه عبد الله بن يزيد قائلا[١]:

طــردوا الــذمَّ فهــو مــنهم بعيــدٌ	**مالـــهُ حيـــثُ يســـكنونَ قـــرارُ**
وأبـــى الحمــدُ أن يُحـــالفَ قومـــا	**غيـرهم فهـو صـائرٌ حيـثُ صـاروا**

فالشاعر يوظف هذا المنبه الأسلوبي مرتين في هذا الموضع لتشكيل المعنى الذي يريد، إذ إنه يوظفه بغرض النفي مرة في قوله (طردوا الذمَ)، فقد أراد نفي الذم عن الممدوح فكنّى عنه بالطرد والإبعاد، ثم جاء بالكناية ذاتها ولكن بغرض الإثبات في قوله (وأبى الحمد أن يحالف قوما...)، فهو يريد أن المدح لا يكون إلا في الممدوح وقومه، فجعل للحمد إباء، فهو يرفض أن يفارق أهل الممدوح.

ومن هنا يجد الباحث أن عديّ بن الرّقاع العاملي عمد إلى الكناية بأنواعها الثلاثة، فوظفها توظيفا فنيا بارعا أجاد فيه وأبدع، فظهرت قدرته العالية على التصرف في مفردات اللغة وألفاظها؛ ممّا حقق انزياحات على مستوى الدلالة برزت من خلال النماذج التي عرضت لها الدراسة في شعره.

ويبدو أن عديّا كان يدرك أهمية هذا المنبه الأسلوبي وأثره في تشكيل دلالات النص، وما يحدثه من أثر على المتلقي، ولعلّ هذا ما يبرر انتشاره في الديوان انتشارا واسعا، واستغراقه جلّ الموضوعات الشعرية التي نظم فيها الشاعر؛ إذ إن الكناية تتناسب مع حالة التصوير المعنوي التي كان الشاعر يعمد إليها، لا سيّما في لوحاته المدحية.

كما أن توظيف الكناية عنده ساهم في رسم أبعادٍ وامتداداتٍ للصورة الشعرية، فلم تقف بالمتلقي عند حد معين، بل شكّلت انزياحات بالألفاظ لتحقق عنصري المفاجأة والتشويق لدى المتلقي الذي بات مطالبا بشحذ ذهنه لفك رموز هذه الصور باحثا عن دلالاتها.

---

[١] . العاملي، ديوان عدي بن الرقاع العاملي، ص ١٨٥.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إن ديوان عديّ بن الرّقاع العاملي قد اشتمل على عدد من المنبهات الأسلوبية التي كان لها دورها في تحقيق الانزياح الدلالي الذي بدا واضحا من خلال النماذج التي تناولتها الدراسة.

فقد جاءت الصورة التشبيهية عند ابن الرقاع في حقيقتها ذات بعد انفعالي وجداني، فهي ليست إلا انصهار لعواطف الشاعر وأفكاره وانفعالاته، وكأنما تأتي هذه الصورة لتترجم رؤية الشاعر إزاء الموقف الذي يتعرض له، أو الحياة عموما.

كما وظّف الشاعر التشبيه في الجمع والتقريب بين المتباعدات وربما المتناقضات، إذ إن الشاعر غالبا ما كان يعمد إلى تجزيء اللوحة وتشقيقها، وكأنه يريد تشقيق الفكرة، وقد بدا هذا واضحا فيما عرضنا من نماذج لتشبيهاته.

وقد ظهر أن الشاعر يجعل من التشبيه المركب الذي يوظفه دائرة يبدأ فيها عادة بالمشبه، ثم ينطلق منه إلى رسم صورة المشبه به فيفصّل القول فيها وفي أبعادها، ثم يعود للمشبه مرة أخرى، وهو أسلوب يتلازم في شتّى الصور التي يرسمها.

وجاء توظيف الاستعارة عند ابن الرقاع ليسرّع من عملية تواصل الذات الشاعرة مع الآخر، فالشاعر يسعى إلى تعميق الدلالة من خلال تشخيصها، وكأن الاستعارة عنده وسيلة من وسائل إحياء الجمادات، وهنا يتبدى هذا الخرق اللغوي بصورته المكثفة، إذ إن الشاعر أراد من خلال هذا التشخيص للمعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة أن يسقط عليها أحاسيسه، وما ينتابه من انفعالات ومشاعر.

وقد قامت العلاقات الاستعارية التي وردت عند ابن الرقاع على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي وظفها في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على تقوية الخطاب الشعري ومكنونات الخواطر، وساعدت في إبراز الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، فجذب لها انتباه القارئ ليصل إلى مرحلة القراءة الواعية العميقة للنص وصولا إلى ما هو أبعد من المعنى، إذ إن الشاعر ينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي ليحقق هزة عاطفية انفعالية تثير المتلقي وتستوقفه، فالسمة التجاورية بين مكونات النص ولدت نمطا من أنماط الإبداع الفني.

وقد ظهر أن الشاعر عمد إلى هذا النوع من الانزياح من خلال استخدام المجاز بأنواعه المتعددة، إذ عدل بدلالات الألفاظ التي تبدو مألوفة للمتلقي، إلا أنها تُحقق المفاجأة من خلال انحرافها إلى معان جديدة تخالف المألوف المتوقع عند هذا المتلقي.

كما كان للكناية دورها أيضا في تحقيق العديد من الانزياحات الدلالية والإسنادية على حد سواء، وقد ظهر أن الشاعر وظفها توظيفا بارعا في التعبير عن الزمن والمواسم، و كان لها الدور الأكبر في تحقيق المعنى الذي يدور في خلد الشاعر، لاسيّما في لوحة المدح، ورسم صورة الممدوح.

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية

كالظَّبْيةِ البِكْرِ الفريدَةِ ترْتعي … منْ أرْضِها قفَراتها وعهادَها

خَضَبَتْ لها عُقُدُ البِراقِ جبينَها … منْ عركِها عَلَجانَها وعرادَها

كالزَّيْنِ في وجْهِ العروسِ تبذَّلتْ … بعْدَ الحياءِ فلاعبتْ أرْآدها

ترْجي أغنَّ كأنَّ إبْرةَ روْقِهِ … قلَمٌ أصابَ منَ الدَّواةِ مِدادها

يأتي هذا الفصل متمما للفصول السابقة ومكمّلا لها، لكونه محاولة تطبيقية لنص شعري متكامل، لتطبيق المفردات التي تناولتها فصول الدراسة السابقة، للكشف عن مدى توافر تلك الظواهر التي تم رصدها سابقا في نص شعري واحد، والكشف عن مدى مساهمة هذه الظواهر الأسلوبية في رسم رؤية الشاعر، وتحقيق الدلالة الكلية للنص.

وسيسعى هذا الفصل إلى قراءة النص الشعري المختار قراءة أسلوبية وفق المستويات ذاتها التي تناولتها الدراسة سابقا، للوقوف عند أبرز الظواهر الأسلوبية التي امتاز بها هذا النص برمّته، والكشف عن الدور الذي أدته هذه الظاهر الأسلوبية في تحقيق الغرض الذي يسعى إليه الشاعر، وفي تشكيل الدلالات العامة للنص ذاته.

أمّا النص الشعري المختار، فهو نص يمتدح الشاعر به الخليفة الوليد بن عبد الملك يوم تولى الخلافة، وهو نص يتكون من اثنين وأربعين بيتا يتناول فيه الشاعر خمس موضوعات شعرية هي: الطلل، والمرأة، والرحلة، والفخر، والمدح، فهو نص غني بموضوعاته ومادته الشعرية، تظهر فيه إجادة الوصف، وحسن التصوير، ودقة الاختيارات، وقد عدّه النقاد من خيار قصائد ابن الرقاع، ومن عيون شعره.

كما كان لمناسبة هذا النص دور رئيس في سبب اختيار الباحث له ليكون موضوع هذا الفصل، إذ إن هذا النص يوضح بشكل جلي موقف الشاعر السياسي من مسألة الخلافة، ويكشف عن الأبعاد الفكرية والحضارية للشاعر، كما أنه يرسم جزءا من الصراع السياسي الذي كان دائرا آنذاك.

يقول: ...

عَـرَفَ الـدِّيارَ توهُّمـا فاعتادَهـا ... مـنْ بعْـدِ مـا شَـمِلَ البِلـى أبْلادَهـا[١]

إلا رواسـيَ كلُّهُـنَّ قـد اصْـطلى ... حمْـراءَ أشْـعلَ أهلُهـا إيقادَهـا[٢]

---

١ . اعتادها: أتاها مرة بعد مرة، شمل: عمَّ، الأبلاد: الآثار، واحدها: بلْد.
٢ . . الرواسي يريد الأثافي، حمراء: النار.

كانـــتْ رواحِـــلَ للقـــدورِ فعُرِّيـــتْ ... مــنْهُنَّ واســتلَبَ الزّمــانُ رمَادَهــا[١]

بشُـــبيْكةِ الحَـــوَرِ التـــي غربيُّهـــا ... فقَــدَتْ رســومُ حياضِــهِ ورّادَهــا[٢]

وتنكّـــرتْ كـــلَّ التَّنكُّـــرِ بعْـــدَنا ... والأرْضُ تعْـرِفُ تلْعهـا وجَمادَهـا[٣]

ولَــرُبَّ واضــحةِ الجبــينِ خَريــدَةٍ ... بيضـاءَ قـدْ ضـربتْ بهـا أوتادَهـا[٤]

تصــطادُ بهجتُهـــا المعلّـــلَّ بالصِّـــبا ... عرَضـا فتُقْصِـدُهُ ولـنْ يصـطادَها[٥]

كالظَّبْيـــة البِكْـــرِ الفريـــدَةِ ترْتعـــي ... مــنْ أرْضــها قَفَــراتِها وعهادَهــا[٦]

خَضَــبَتْ لهــا عُقُــدُ البِـراقِ جبينَهــا ... مــنْ عرْكِهــا عَلَجانَهــا وعرادَهــا[٧]

كــالزَّينِ فــي وجْـهِ العـروسِ تبَـذ َّلـتْ ... بعْــدَ الحيـــاءِ فلاعبـــتْ أرْآدهـــا[٨]

تَزْجـــي أغـــنَّ كـــأنَّ إبْـــرَةَ روْقِـــهِ ... قَلَــمٌ أصــابَ مــن الـدّواةِ مِـدادها[٩]

رَكِبَـــتْ بـــهِ مـــنْ عـــالجٍ مُتَحيِّـــرا ... قفْــرا تُرَيِّـــبُ وحْشُـــهُ أولادهـــا[١٠]

---

[١] . أي عُرّيتْ من القدور.

[٢] . شبيكة: تصغير شبكة، وهو مكان كثير الآبار، يقرب بعضها من بعض وتكون قريبة القعور، والحَوَر، بفتح الواو: نبت؛ عن كراع ولم يُحَلِّه.

[٣] . تنكرت: تغريت، التلعة: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي، جِمادها: الجِمَد بالتحريك: الماء الجامد.

[٤] . واضحة الجبين: بيضاء، الخريدة: الحيية، والتخرد: الحياء، و أوتادها: أَوتادُ الفَمِ: أَسنانه على التشبيه.

[٥] . بهجتها: حسنها، عرضا: من غير قصد، ويقال: رماه فأقصده وأقصعه وأدعصه وأصماه إذا قتله على المكان.

[٦] . البكر: التي ولدت بطنا، الفريدة: أي انفردت عن سربها وخذلت صواحبها وأقامت على ولدها، ترتعي: تأكل بنفسها، قفرات: الأرض الخلاء، ليس بها زرع ولا ماء ولا بشر، العهاد: جمع عهدة وهو أول ما يقع من المطر، يقال: أصابنا المطر على عهاد كانت قبله، وهي أرض معهودة.

[٧] . خضبت، أي أثرت في جبينها، وقد خضب الشجر إذا ظهر ورقه، العقد: جمع عقدة، وهو من الشجر ما ثبت أصله، علجانها: شجر أخضر مطلم الخضرة ليس فيه ورق، العراد: خير الحمض أجمع، ينبت في القيعان، البراق: جمع برقة، وهي رابية فيها رمل وحجارة.

[٨] . الزّين: يريد نقطا في وجه العروس تكون من زعفران، الأرآد: الأتراب، واحدها: ريد.

[٩] . تزجي: تدفع قدما ليمشي من صغره وضعفه، أغنّ: هو صغير ضعيف الصوت لم يصف صوته، إبرة روقه: حدة الروق، وهو القرن.

[١٠] . يريد رمل عالج متحير صعب المرتقى.

بمَجَــرٍّ مُرْتَجِــزِ الرّواعــد بعَّجــتْ   **غُـرُّ السَّـحابِ بـهِ الثّقـالُ مَزادهـا**[١]

فتَـرى مَحانيــهِ التـي تَسِـقُ الثَّـرى   **والـهُبْــرَ يُوْنِــقُ نبْتُهــا رُوّادهــا**[٢]

بانـــتْ سُـــعادُ وأخْلَفــتْ ميعادهـــا   **وتباعَــدَتْ منَّـــا لِتمْنَـــعَ زادَهـــا**[٣]

إنّـــي إذا مـــا لـــمْ تَصِـــلْني خُلَّتـــي   **وتباعـدَتْ عنّـي اغتفـرتُ بعادهـا**[٤]

وإذا القرينــةُ لــمْ تَـزلْ فـي نجْـدةٍ   **مـنْ ضِـغْنِها سَـئِمَ القـرينُ قِيادَهـا**[٥]

إمّـــا تـــرَيْ شـــيْبا تفشَّـــغَ لِمَّتـــي   **حتّـى عـلا وَضَـحٌ يلـوحُ سـوادَها**[٦]

فلقــدْ تبيــتُ يــدُ الفتـــاةِ وســـادَةً   **لـــي جــاعِلا يُســرى يَــدَيَّ وِســادَها**

وأُصـاحِبُ الجـيْشَ العرمْـرَمَ فارِسـا   **فـي الخيْـلِ أشْـهَدُ كرَّهـا وطِرادَهـا**

وقصــيدةٍ قــدْ بــتُّ أجْمَــعُ بيْنهـــا   **حتّـــى أُقــوِّمَ ميْلهـــا وسِـــنادَها**[٧]

نَظَــرَ المُثقِّــفِ فـــي كُعــوبِ قناتِــهِ   **حتّـــى يُقـــيمَ ثِقافُــــهُ مُنآدَهـــا**[٨]

ولقـدْ أصـبْتُ مـن المعيشَـةِ لَـذّةً   **ولقيتُ منْ شَظَفِ الخطوبِ شِدادَها**[٩]

---

[١] . أي مرتجز بالرعد، أي كأن رعده صوت مرتجز، والرعد: جمع راعدة، بعجت: شققت، غرّ السحاب: بيضه، الثقال: كثيرة الماء، مزادها: المزادة؛ ماحملته الراوية والبغل.

[٢] . المحاني: جمع محنية؛ وهو ما انحنى من الوادي، تسق: تجمع، الثرى: الندى، الهبر: المطمئن من الرمل، وما حوله أشد ارتفاعا منه، يونق: يعجب، روادها: المرتادون يطلبون الكلأ والرتع المحمود.

[٣] . تقول: أخلفته إذا لم تقف له على وعد، زادها : أي ما تمنعه من حديث ونظر.

[٤] . الخلّة: الصديق والصداقة، اغتفرت: احتملت، بعادها.

[٥] . القرينة: البعير يقرن إلى بعير آخر، النجدة: الشدة والتعب، من ضغنها: أي أنها تضغن إلى وطنها، تنزع إليه.

[٦] . تفشغه الزين: علاه وكثر عليه.

[٧] . السِّناد: اختلاف الحذو وهي حركة ما قبل الردف، ولا يكون الردف إلا ساكنا، والواو والياء التي للردف تصطحبان في قصيدة والألف تنفرد لا يصحبها واو ولا ياء، فإذا كان حذو مكسور وحذو مفتوح فهو السناد.

[٨] . الكعوب: الأنابيب، الثقاف: خشبة مختلفة الرؤوس فيها خروق فيدهن المثقف القناة ويدنيها من النار ثم يدخلها في خرق الثقاف فيغمزها حتى يستوى اعوجاجها، المنآد: المعوج.

[٩] . الشظف: الشدة، الخطوب: الأمور،

فســترْتُ عيْــبَ معيشــتي بِتَكَــرُّمٍ　　　وأتيْتُ فـي سَـعَةِ النعـيمِ سَـدادَها[١]

وبقيــتُ حتّــى مــا أُســائِلُ عالِمــا　　　عــنْ عِلْــمِ واحِــدَةٍ لكــيْ أزْدادَهــا

صــلّى الإلــهُ علــى امــرِئٍ ودَّعْتُــهُ　　　وأتَــمَّ نِعْمَتَــهُ عليْــهِ وزادَهــا

وإذا الرَّبيـــعُ تتابعَـــتْ أنـــواؤُهُ　　　فسقى خُناصِـرَةَ الأحَصِّ فجادَهـا[٢]

نــزَلَ الوليــدُ بهــا فكــانَ لأهْلِهــا　　　غيْثــا أغــاثَ أنيسَــها وبِلادَهــا

أوَلا تــــرى أنَّ البريَّــــةَ كُلَّهــــا　　　ألْقــتْ خزائِمَهــا إليــهِ فقادَهــا[٣]

ولقــــدْ أرادَ اللهُ إذ ولّاكهــــا　　　مــن أمَّــةٍ إصــلاحَها ورَشــادَها

وعَمــرْتَ أرْضَ المســلمينَ فأقْبَلــتْ　　　ونفيْــتَ عنهــا مــنْ يُريــدُ فســادَها

وأصــبْتَ فــي أرْضِ العــدوِّ مُصــيبةً　　　بلغــتْ أقاصــي غورِهــا ونجادَهــا[٤]

نصْــرا وظفْــرا مــا تنــاولَ مثْلَــهُ　　　أحَــدٌ مــن الخُلَفــاءِ كــانَ أرادَهــا

وإذا نشــرْتَ لــهُ الثَّنــاءَ وجدْتَــهُ　　　جَمَـعَ المَكـارِمَ طرْفَـها وتلادَهـا[٥]

غَلَــبَ المســاميحَ الوليــدُ ســماحةً　　　وكفــى قُرَيْشــا مــا ينــوبُ وســادَها

---

[١] . السداد: القصد.

[٢] . خناصرة: بليدة من أعمال حلب تحاذي قنّسرين نحو البادية، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان،ج٢، ص ٣٩٠، الأحص: جبل.

[٣] . خزائمها: جمع خُزامة، وهي الحلقة.

[٤] . غورها: غَوْرُ كلِّ شيء: قَعْرُه، نجادها: وما غَلُظَ من الأرض، وأَشرَفَ وارتَفَعَ واستَوى.

[٥] . طرفها: الحديث، تلادها: قديمها.

تأتيـــهِ أسْـــلابُ الأعـــزّةِ عَنْـــوَةً	**قسْـرا ويجْمَـعُ للحـروبِ عتادَهـا[١]**
وإذا رأى نـــارَ العـــدوِّ تضـــرَّمتْ	**سـامى جماعـةَ أهْلهـا فاكْتادَهـا[٢]**
بعرمْـرَمٍ يئِـدُ الرَّوابـي ذي وغـى	**كـالحَرَّةِ احتمـلَ الضُّحى أطوادَهـا[٣]**
أطْفـأتَ نيـرانَ العـدوِّ وأُوقِـدَتْ	**نـارٌ قَـدَحْتَ براحَتيْـكَ زنادَهـا**
فبَـدَتْ بصـيرتُها لِمَـنْ تَبِـعَ الهُـدى	**وأصـابَ حَـرُّ شـرارِها حُسَّـادَها**
وإذا غـدا يومـا بنفْخَـةِ نائـلٍ	**عَرَضـتْ لـهُ الغَـدَ مثْلُهـا فأعادَهـا**
وإذا جَـرَتْ خَيْـلٌ تُبـادِرُ غايَـةً	**فالسـابقُ الجـائي يقـودُ جيادَهـا**

أولا: المستوى الصوتي- الإيقاعي:

١. **الموسيقى الخارجية:**

أ. **الوزن:**

يجري هذا النصّ الشعري على وزن البحر الكامل في صورته التامة؛ أي أنّ عدد تفعيلاته في البيت الواحد ست تفعيلات؛ مما يمنح الشاعر مساحة أوسع لاختيار ألفاظه، ورصفها على نحو ما يريد.

وبما أن البحر الكامل من البحور الصافية، إذ يتكون من تفعيلة واحدة هي (مُتَفاعِلُن)، فقد وردت هذه التفعيلة في القصيدة على صورتين فقط، فجاءت صحيحة (مُتَفاعِلُن ں ں - ں -)، ومضمرة (مُتْفاعِلُنْ - - ں -)، سواء في حشو البيت، أم عروضه، أم ضربه، وقد جاء هذا

---

[١] . الأعزّة: الملوك من أهل النعمة والقوة، العنوة: القسر والقهر، العتاد: العدّة.

[٢] . نار العدو: مثل للحرب، تضرمت: توقدت واشتعلت، سامى: طاول، فاكتادها: من الكيد.

[٣] . الروابي: جمع رابية، وهو ما ارتفع من الأرض، يئد: يغمزها بالوطء الشديد، الحرة: الأرض كلها حجارة وصخور سود، احتمل الضحى أطوادها: أي رفع الضحى كان فيه الآل حيالها فإذا رآها الناظريقدر أنها قد عظمت.

التناوب بين الصورتين في معظم أبيات القصيدة، مما أوجد حالة من التناوب الإيقاعي بين التفعيلات ذاتها من خلال انتظامها في البيت الشعري.

ويبدو وزن الكامل مناسبا للنص، إذ إنّ الشاعر اختار هذا الوزن ليناسب طبيعة الموضوعات التي يتناولها في قصيدته، وهو وزن منسجم مع السياق الذي قيل فيه متناغم معه، فهذه القصيدة قيلت لمدح الوليد بن عبد الملك يوم تولى الخلافة بعد وفاة والده عبد الملك بن مروان سنة (٨٦هـ)، ولذا؛ جاء الوزن متناسبا مع حالة التدفق الشعري عند الشاعر، وملائما للنفس الطويل في الإنشاد.

ويظهر أن ثمة توازنا إيقاعيا أفقيا متوازيا ينتظم أبيات هذه القصيدة، فانتظام التفعيلات بين الشطرين جاء على نسق واحد، وبالترتيب ذاته؛ ممّا أوجد إيقاعا منتظما بينها، وقد ظهر ذلك في قوله:

كانتْ رواحِلَ للقدورِ فعُرِّيتْ ... منهنّ واستلبَ الزّمانُ رمادَها

- - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں - ... - - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -

فالنسق الإيقاعي واحد بين الشطرين، وقد تردد هذا التوازن الأفقي المتوازي في عدد من أبيات القصيدة، إذ وقع في الأبيات (٣، ٤، ٣١، ٣٢، ٣٦).

غير أنّ بعض أبياتها جاء التوازن الأفقي فيها شبه متوازٍ، كما في قوله:

عَرَفَ الدِّيارَ توهُّما فاعتادَها ... منْ بعْدِ ما شَمِلَ البِلى أبْلادَها

ں ں - ں - / ں ں - ں - / - - ں - ... - - ں - / ں ں - ں - / - - ں -

كما ورد نسق ثالث في القصيدة لورود التفعيلات، إذ انتظمت تفعيلة واحدة في البيت كله، فتكررت في صدره وعجزه، كما في قوله:

ولقدْ أصبْتُ من المعيشَةِ لَذ َّةً ... ولقيتُ منْ شَظَفِ الخطوبِ شِدادَها

ں ں - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں - ... - - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -

وقد تكرر هذا النسق الإيقاعي في الأبيات (٢٤، ٢٥).

ولعلّ هذا التنويع في إيراد التفعيلة – بوصفها مجموعة من الوحدات الصوتية المتباينة في الطول والقصر- من خلال الأنساق الإيقاعية السابقة ساهم في تنويع الإيقاع الخارجي للقصيدة، فهي حركة إيقاعية تنسجم وتتوائم مع الحالة الشعورية الوجدانية للشاعر.

غير أن ثمة توازنا عموديا بين أبياتها أيضا، إذ يظهر هذا النوع من التوازن العمودي في بعض الأبيات المتوالية، كما في الأبيات الثاني والثالث، إذ يقول:

إلا رواســـيَ كلّهُـــنَّ قـــد اصْـــطلى	**حمْـــراءَ أشْـــعلَ أهلُهـــا إيقادَهـــا**
- - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -	- - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -
كانـــتْ رواحِـــلَ للقـــدورِ فعُرِّيـــتْ	**مـــنْهُنَّ واســـتلَبَ الزّمـــانُ رمَادَهـــا**
- - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -	- - ں - / ں ں - ں - / ں ں - ں -

فهو توزان متواز تماما بين البيتين، فالإيقاع فيهما إيقاع متكرر، وقد وردت هذه الظاهرة الإيقاعية في غير زوج من الأبيات المتتالية في القصيدة مثل؛ الأبيات (٢٣، ٢٤) و (٣١، ٣٢)، ويأتي هذا التوازن العمودي متعاضدا مع التوازن الأفقي سواء المتوازي أم شبه المتوازي في تشكيل النغم والجرس الموسيقي الذي ينتظم القصيدة.

ب. <u>القافية:</u>

أما القافية في هذا النص الشعري فهي من نوع القوافي المتداركة، وهي القوافي التي يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان، ويأتي هذا النوع من القافية منسجما مع مقام مقال هذا النص، إذ إنها تشيع فيه حالة إيقاعية صاخبة؛ لأنها تمنح البيت حركتين متتاليتين بعد سكون، ولعل اختيار الشاعر هذا النوع من القوافي يعد أكثر انسجاما مع الحالة الاحتفالية بالخليفة الجديد؛ إذ إن سرعة التردد الماثل في الحركة الإيقاعية يطرق الأسماع فيثير المتلقي ويشد انتباهه.

كما جاءت القافية مطلقة؛ مما ساهم في توليد إيقاع يتسم بالحركة والنغمة الموسيقية المترددة، وهي قافية مطلقة مردوفة بالألف، واختيار الألف هنا يُساهم في تشكيل البنية الإيقاعية الصوتية

للنص؛ إذ إنه يعلق الصوت لتأتي الحركتان بعده وكأنهما تكسران حالة الجمود التي أعقبها صوت المد، وهو أكثر ملاءمة للحالة الوجدانية للشاعر في مقام هذا القول.

ويظهر أن ثمة توازنا صوتيا أفقيا ينتظم قافية هذه القصيدة بين كل شطري بيت فيها، ففي البيت الأول يظهر هذا التوازي بين قافية الشطر الأول (تادها - ن -)، وقافية الشطر الثاني (لادها - ن -)، وفي البيت الثاني (اصطلى - ن -) و (قادها - ن -)، وهو توازن يلازم قافية القصيدة من البيت الأول حتى نهايتها.

ويتآزر التوازن العمودي مع هذا التوازن الأفقي في القافية، فـ (تادها - ن -) في نهاية الشطر الأول في البيت الأول توازي (اصطلى - ن -) في نهاية الشطر الأول من البيت الثاني، وكذلك (لادها - ن -) في نهاية الشطر الثاني من البيت الأول توازي (قادها - ن -) في نهاية الشطر الثاني من البيت الثاني، وهو توازن صوتي إيقاعي ينتظم القصيدة من البيت الأول حتى الأخير فيها.

ومن هنا يظهر دور هذه التوازيات الإيقاعية في هذا النص الشعري من خلال وقوعها المطّرد من بداية القصيدة حتى نهايتها، لتخلق هذه النغمة الإيقاعية المترددة في الأبيات؛ ممّا يسهم في تماسكها، وكأن ثمة رابطا موسيقيا صوتيا يربط بينها جميعا؛ مما يساعد على تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية للنص.

جـ. <u>الرويّ</u>:

يأتي روي هذه القصيدة دالا مفتوحة، وإليه تنسب، أما الدال فهو صوت مجهور ينحبس الهواء عند النطق به، وهو من الأصوات الشديدة التي تثير انتباه المتلقي لوضوحه في السمع، وبذلك يكون اختيار الشاعر لهذا الروي اختيارا موفقا، إذ ينسجم صوت الدال مع القافية المتداركة في النص ذاته، إذ إن القافية المتداركة وصوت الروي فيها يكملان بعضهما في إيجاد هذا النغم المتردد المملوء بالصخب والحركة، وهو ما يتلاءم والوقوف بين يدي الخليفة.

وعليه؛ فإن الإيقاع الخارجي لهذا النص الشعري يبدو منسجما من خلال حالة التوازي التي ظهرت بين عناصره (الوزن، والقافية)، إذ إن العناصر ذاتها عملت على تشكيل الإيقاع الخارجي للنص.

٢. <u>الموسيقى الداخلية:</u>

أ. <u>تكرار الأصوات:</u>

يتجلّى تكرار الصوت بوصفه واحدا من المنبهات الأسلوبية التي ساهمت في تشكيل بنية الإيقاع الداخلي للنص، وهو تكرار يأتي منسجما مع الإيقاع الخارجي المتوازي والمتردد في النص ذاته، فالشاعر يعمد إلى تكرار بعض الأصوات في القصيدة لتتشكل بذلك إيقاعات متماثلة ومتوازية عبر الأبيات المتعاقبة.

فقد تكرر صوت الدال في قاع الأبيات فضلا عن كونه رويّا ليؤكد حالة الصخب الإيقاعية الماثلة في النص، فهذا الحضور المكثف يبدو ماثلا في لوحة الطلل في قوله:

عَرَفَ الدِّيارَ توهُّما فاعتادَها — مِنْ بعْدِ ما شَمِلَ البِلى أبْلادَها

إلا رواسيَ كلّهُنَّ قد اصْطلى — حمْراءَ أشْعلَ أهلُها إيقادَها

كانتْ رواحِلَ للقدورِ فعُرِّيتْ — منْهُنَّ واستلَبَ الزّمانُ رمَادَها

بشُبيْكةِ الحَوَرِ التي غربيُّها — فقَدَتْ رسومُ حياضِهِ ورّادَها

وتنكّرتْ كلَّ التّنكّرِ بعْدَنا — والأرْضُ تعْرِفُ تلْعها وجَمادَها

فصوت الدال في هذا الجزء من النصّ يأتي منسجما مع الآهات التي تصدر من أعماق الشاعر معبرا من خلالها عن حالة الفقدان التي بات يعانيها عندما رأى الديار على الحال التي باتت عليها، وكأن صوت الدال بهذا التواتر الملحوظ في الأبيات إنما هو تمثيل لما في وجدان الشاعر، ليوحي بهذه النفس القلقة تجاه حالة التبدل والتغير التي أصابت الديار ومن سكنها، وكأن الشاعر بتكرار هذا الصوت الانفجاري إنما يعبر عن حالة من الرفض وربما الثورة على قوة الدهر وسلطانه، إذ ساعد هذا التكرار على إحداث هزات إيقاعية راحت تحرك معها مشاعر المتلقي أينما ورد هذا الصوت، وكأن هذا الإيقاع المتردد الذي يطرق الأسماع بهزات تتناوب من لفظة لأخرى إنما هو انعكاس وتمثيل للاهتزاز النفسي والقلق الذي يعيشه الشاعر، فمشهد الديار يصيب فؤاده فيحدث فيه هزة شديدة ولوعة، ومرارة فراق وخوف من دأب الحياة التي لابد لها من أن تقيم سنّة التبدل والتحول في الأقوام، ولهذا؛ تناسب تكرار الصوت الانفجاري الذي يحدث في المتلقي أثرا مضاعفا من خلال صفات الصوت ذاته، ومن خلال تعاضده مع ما يجاوره من أصوات لتتشكل من خلالها بنية الإيقاع الداخلي للأبيات، التي تسهم في تشكيل المعنى.

لقد ساهم تكرار صوت الدال في القصيدة في إيجاد نوع من العلاقات التي تنظم مفردات النص، وكأن هذا التكرار بات منبها على معنى معين يقصده الشاعر ويريده، فبرصد الكلمات التي تواتر ورود الدال فيها في لوحة الطلل على سبيل المثال يتبين للباحث وجود علاقة ضدية بين الكلمات من شأنها أن تفصح عن حالة من التبدل في حال الأشياء، إذ إن (الديار) أصبحت (أبلادا)، و (الإيقاد) غدا (رمادا)، و (ورادها) تقابل في المدلول (فقدت).... فهذا التكرار لهذا الصوت يمثل اختيارا مقصودا من الشاعر، ولعله بذلك يريد أن يلفت انتباه المتلقي إلى الأمر الذي يقلقه، وهو تقلب الدهر، واستحالة دوام الحال.

ويظهر أن الشاعر كان يعي الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات، فكما عمد إلى تكرار صوت الدال، نجد أنه عمد إلى تكرار صوت آخر هو (الراء)، وهو صوت يتآزر مع صوت (الدال) في تشكيل الموسيقى الداخلية للأبيات، فقد ذهب الشاعر إلى تكرار صوت (الراء) في معظم المواضع التي ورد فيها (الدال)؛ ليمنح بذلك الألفاظ شحنة إيحائية أكثر تأثيرا في المتلقي، وكأن التآلف بين هذين الصوتين من شأنه أن يسهم في تشكيل الحالة الشعورية للشاعر أولا، ثم تشكيل الموسيقى الداخلية ثانيا.

وهذا يؤكد فكرة الاختيار المقصود من الشاعر للألفاظ بناء على التشكيل الصوتي، إذ إنه كان يسعى بألفاظه أن تكون أكثر وقعا في الأسماع، وأكثر طرقا للقلوب لتحدث الأثر المطلوب.

وكان لتكرار أصوات المد دور رئيس في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص أيضا، فالمد يعمل على إطلاق الصوت ليكون مسموعا، فقد تكرر المد بالألف سواء في القافية المطلقة، أم من خلال الألفاظ التي وردت في قاع الأبيات مثل (الديار)، و (البلى)، و (حمراء)، و (الزمان) .... وغيرها، وكذلك المد بالواو في قوله؛ (قدور)، و (رسوم)، و (العروس)، و (يلوح) ... ، والمد بالياء في قوله أيضا (ميعادها)، و (القرين)، و (يقيم)، و (معيشتي)..... فهو حضور مكثّف لأصوات المد، وهو حضور يتناغم مع النغمة الإيقاعية العالية في القصيدة بأكملها، إذ تغلب عليها الأصوات الانفجارية؛ لما لها من صفات الجهر والشدة، فتظهر أصوات المد متعاضدة مع الأصوات المجهورة في إحداث هذا الجرس الإيقاعي ذي النغم الصاخب المتحرك.

وتبدو أصوات المدّ بهذا التكثيف في الأبيات أكثر التصاقا بالحالة النفسية للشاعر، فهي تلون الإيقاع بموسيقى متنوعة؛ مما يحقق الانسجام بين الإيقاع ذاته ونفسية الشاعر، وقد جاء المد

بالألف أكثر كثافة في الأبيات؛ لأنه أكثر تعبيرا عن وجدان الشاعر، فالشاعر يظهر هذه المعاناة في شتى لوحات النص، سواء أكان ذلك في لوحة الطلل ومشهد الفقد، أم في لوحة المحبوبة التي ابتعدت عنه وهجرته، أم في تلك الآهات التي يشكو فيها المشيب وتقلبات الدهر عليه؛ إذ إن صوت المد بالألف يعبّر عن حالة نفسية قلقة يعانيها الشاعر، فيظهر وكأنه يستنجد بالخليفة في لوحة المدح على أن يعينه على الخروج من هذه المحنة والتخلص من تلك المعاناة.

وعلى الرغم من أن مشاعر الحسرة والألم تغلب على هذه القصيدة؛ إلا أن الشاعر لم يظهر بصورة الإنسان المنكسر المهزوم، وربما جاء اختياره الروي أن يكون مفتوحا إشارة إلى موقفه المتصالح مع نفسه، وإلى الاستبشار بالخليفة الجديد، فهو يظهر موقفا متوازنا إزاء ذلك كله، ولعل هذا ما يسوغ امتداد لوحة المدح في نهاية القصيدة التي شغلت أكثر من ثلثها، إذ بلغت ستة عشر بيتا.

ب. <u>تكرار الكلمات:</u>

كما يظهر في النصّ نوع آخر من التكرار، فالشاعر يعمد في بعض الأحيان إلى تكرار كلمات بعينها سواء أكان ذلك في البيت ذاته، أم كان في بيتين مختلفين في القصيدة، فقد كرر الشاعر كلمة (تباعدت) في البيتين الخامس عشر في قوله: (وتباعَدَتْ منَّا لِتمْنَعَ زادَها)، وفي البيت السادس عشر في قوله: (وتباعدَتْ عنّي اغتفرتُ بعادها) بلفظهما، كما تكررت كلمة النار في موضعين أيضا، إذ وردت في البيت السابع والثلاثين في قوله: (وإذا رأى نارَ العدوِّ تضرَّمتْ) في الدلالة على وجود أعداء الخليفة، ثم عاد وكررها في البيت التاسع والثلاثين في قوله: (نارٌ قَدَحْتَ براحَتيْكَ زنادَها) ليحمّلها دلالة أخرى، وهي دلالة مرتبطة بالخليفة، فإن كان الشاعر قد عمد إلى تكرار هذين اللفظين إلا أنه أوجد تباينا في دلالتيهما؛ فالنار الأولى هي نار الأعداء وكيدهم، وهي نار سلبية تحرق الأرض والعباد وتشير إلى الفتنة، أما النار الثانية، فقد جعلها ذات مدلول إيجابي في إشارة إلى الحرب التي أعلنها الخليفة على هؤلاء الخارجين عليه، فغدت هذه النار رمزا للاستقرار والأمن، وكأن هذين اللفظين ليسا كلمة مكررة، وإنما كلمتان متجانستان جناسا تاما لاختلاف دلالة كل منها.

كما جاء الشاعر بلفظ مشتق من النار في قوله في البيت التاسع والثلاثين (أطْفأتَ نيرانَ العدوِّ وأُوقِدَتْ)، فهو يورد لفظ (نيران) في هذا الشطر على سبيل جناس الاشتقاق ليتناغم صوتيا ودلاليا

مع مشهد النار في لوحة المدح، فنار الممدوح واحدة أوقدها ليعلن من خلالها عن مولد حياة آمنة مستقرة، أما نيران الأعداء وفتنتهم وفرقهم فكثيرة، وهذا إشارة إلى تعدد خصوم الخليفة، وإلى الفرق التي كانت تنازع بني أمية الحكم آنذاك.

وإن كان الشاعر قد كرر لفظ (النار) مرتين إلا أنه جعل النار الأولى معرفة بإضافتها إلى العدو، وكأن الشاعر يريد التصريح بأن أعداء الخليفة - وهم أعداء الدين عنده - معروفون للأشهاد لا يخفون على أحد، في حين جعل نار الخليفة على سبيل التنكير، وربما كانت دلالة التنكير هاهنا الشمولية والإحاطة، إذ إن نار الخليفة قد طغت وسادت على سواها، ولهذا؛ جعل الشاعر للعدو نيرانا وليست نارا واحدة، فإن كانت نيران العدو كثيرة إلا أنها دون جدوى، وفي هذا إمعان في المدح وإبراز له.

فالتكرار في هذه القصيدة وإن كان له بُعْد إيقاعي صوتي موسيقي، إلا أن له وقعا أكثر تأثيرا في رسم الدلالة الكلية للأبيات؛ لأنه يبيّن موقف الشاعر صراحة إزاء حكم بني أمية وقضية الخلافة.

جـ. التجنيس:

تبدو ظاهرة التجنيس واحدة من المنبهات الأسلوبية التي ساهمت في البناء الموسيقي الداخلي للقصيدة، إذ اعتمد الشاعر على هذا الانزياح اللغوي ليضفي على الأبيات بعدا جماليا فنيا إيقاعيا، فقد جاء التجنيس التام بين لفظتي (نار) كما بيّنت الدراسة سابقا، فهما تتفقان في البناء الصوتي، إلا أنهما تختلفان دلاليا، كما ورد التجنيس الناقص في موضعين، قوله: (والهُبْرُ يُوْنِقُ نبْتُها رُوّادها)، وقوله: (فقَدَتْ رسومُ حياضِهِ ورّادَها) فالتجنيس الناقص واقع بين كلمتي (روادها) و (ورّادها)، كما وقع هذا النوع من التجنيس في قوله: (لي جاعِلا يُسرى يَدَيَّ وِسادَها)، وقوله: (وكفى قُرَيْشا ما ينوبُ وسادَها) فالتجنيس الناقص واقع بين كلمتي (وِسادها) و (وَسادها).

أمّا النوع الأكثر حضورا من أنواع التجنيس في النص إنما هو تجنيس الاشتقاق، فقد أكثر منه الشاعر حتى طبع البناء الموسيقى الداخلي للنص بلون نابع من تكرار أصوات بعينها، ولذا؛ جاء منتشرا في عدة مواضع في القصيدة وهي: (تنكّرت – تنكُّر)، و (تصطاد- يصطادها)، و (تباعدت – بعادها)، و (القرين – القرينة)، و (غيثا – أغاث)، و(أصبت – مصيبة)،

و (المساميح – سماحة) ... ، وكأن الشاعر من خلال هذه الظاهرة يلح على أصوات معينة فيكررها من خلال اشتقاقات الكلمة ذاتها، حتى غدا هذا النوع من التجنيس مطلبا رئيسا في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو نوع من التكرار الذي قصد الشاعر من خلاله إلى تأكيد المعنى وتثبيت الدلالة.

د. التصريع:

يظهر التصريع في هذه القصيدة بوصفة تقنية أسلوبية أدت إلى مزيد من التماسك والترابط بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي للنص، فقد ورد في مطلع القصيدة في قوله:

عَـرَفَ الـدِّيارَ توهُّمـا فاعتادَهـا   مـنْ بعْـدِ مـا شَـمِلَ البِلـى أبْلادَهـا

إلا أن الشاعر لم يكتف بالتصريع في المطلع فقط، وإنما أعاد تكراره في موضعين مختلفين، في البيت الخامس، إذ يقول:

بانـتْ سُـعادُ وأخْلَفـتْ ميعادهـا   وتباعَـدَتْ منّـا لِتمْنَـعَ زادَهـا

وكأن الشاعر يتخذ من التصريع منبها إيقاعيا للمتلقي، فالتصريع قد جاء في مطلع لوحة الديار في مقدمة القصيدة، ثم عاد الشاعر ولجأ إليه في مطلع لوحة المرأة المحبوبة، وفي هذا إشارة إلى أن الشاعر يوظف التصريع للانتقال من غرض لآخر في القصيدة ذاتها، ومن هنا يلحظ أنه عمد إلى هذا النوع من التكثيف الإيقاعي ليلفت انتباه المتلقي من خلال الشحنة الموسيقية المزدوجة التي يولّدها التصريع، فيشعر المتلقي أن النصّ بدأ يتحول من موضوع إلى آخر، دون أن يشعره بخلل أثناء هذا الانتقال.

المستوى الثاني: التركيبي

أ. الأفعال:

عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى استخدام الأفعال استخداما مكثفا، فشكلت عماد التراكيب والجمل التي استخدمها في قصيدته هذه، فجاء حضور الفعل الماضي مكثفا بارزا، إذ بلغت نسبة تواتره ما يقارب ضعف نسبة ورود الفعل المضارع، ولكن اللافت أن الشاعر لم يلجأ إلى توظيف

فعل الأمر؛ وذلك لأن أيا من الأغراض الطلبية المتمثلة في فعل الأمر لم يكن لها مجال في القصيدة التي تقوم على فكرة مبايعة الخليفة، واللافت أيضا غياب الدلالات التعبيرية والذهنية المرتبطة بفعل الأمر.

وربما جاء هذا التركيز على استخدام الفعل الماضي لكون الشاعر ينطلق عموما في قصيدته من ماضيه الذي لا يبدو أنه يريد الانسلاخ عنه، وهو ما تناسب مع حضور دلالة الزمن الماضي مع ذكرياته التي كان يحبها ويستذكرها، إلا أنه ومن خلال المراوحة بين ماضي الأفعال ومضارعها كان يسعى إلى إيجاد حالة من التواصل عبر الزمن، فهو وإن لم يكن مقطوعا عن ماضيه إلا أنه كان يستشرف المستقبل، ولعل هذا ما يعضده ترتيب لوحات القصيدة، فاللوحة الأولى تناول فيها الطلل والديار، ثم انطلق منها إلى المحبوبة، ثم الصحراء والبعير، واستذكار مناقبه التي كانت، والتفاخر بها وصولا إلى ما يبتغي، وما يمثل المستقبل الذي يريد، وقد تبدّى ذلك في لوحة المدح، وكأن هذه اللوحات ما هي إلا مراحل حياة الشاعر التي راح يتأمل فيها بمثوله أمام الممدوح.

ويظهر في النص غلبة الأفعال المزيدة على المجردة، فالأفعال المزيدة على تباين مبانيها الصرفية توحي بأن الفعل لم يحدث إلا بعد جهد وعناء، وربما في هذا إشارة من الشاعر إلى أن حالة الاستقرار التي بلغتها الدولة الإسلامية في عهد بني أمية لم تتحقق إلا بعد عاصفة من الفتن التي كانت تجتاح الأمة آنذاك، ولذا؛ كانت الأبيات غالبا ما تبدأ بفعل مجرد ثم تنتهي بفعل مزيد، وكأن هذا التبدل الحاصل في صيغة الفعل إنما هو إنعكاس للحالة النفسية القلقة للشاعر، إذ إنه كان يعي طبيعة الخصومة السياسيّة التي كانت قائمة آنذاك، وكأنه كان يخشى التبدّل الذي يحدث في الدولة بعد موت الخليفة عبد الملك بن مروان وتولي الخليفة الجديد مقاليد الأمور، وهو أمر لم يكن الشاعر ليجرؤ على التصريح به، لا سيّما أنه يقف في حضرة الخليفة.

ب. الضمائر:

يظهر من النص أن الشاعر استخدم هاء الغائبة الموئنة ما يقارب سبعين مرة، فهو حضور مكثف ولافت لهذا الضمير، كما استخدم هاء الغائب خمس عشرة مرة، أما ضمائر المتكلم للمفرد والجماعة فقد استخدمها ست عشرة مرة، وقد جاء ضمير المخاطب أقل الضمائر حضورا في القصيدة؛ إذ استخدمه الشاعر خمس مرات.

ومن هنا يظهر هذا التكثيف لهاء الغائب لا سيما المؤنث منه، وقد جاء ضمير الغائب ليتناسب مع مشاهد الوصف التي يقدّمها الشاعر في قصيدته، وتنبع أهمية ضمير الغائب من كونه يعد أكثر الضمائر التصاقا بنفسية الشاعر الذي يشكو الألم والفراق في مطلع القصيدة ، وكأن الذات الشاعرة هنا كانت تعاني الغربة بعد فقد الديار، إلا أن هذا الحضور لضمير الغائب يأخذ بالتراجع مع نمو الأحداث في القصيدة، إذ تبدو ضمائر التكلم أكثر حضورا وفاعلية في لوحة الفخر سواء ما أسند منها إلى الاسم أو إلى الفعل، ومع وصول القصيدة إلى لوحة المدح تبرز ضمائر الخطاب مع بروز شخص الخليفة في النص لتصبح هي بؤرة الأبيات ومركزها.

ويأتي حضور الضمائر في القصيدة متناسبا مع تنامي الحدث فيها، فالشاعر يظهر معاناته وغربته في مطلع القصيدة، فتظهر نفسه متأزمة عند تذكّر الماضي، إلا أنه يؤكد عدم انكساره و انهزامه أمام هذا الماضي الذي يبقى موصولا به، وأمام سطوة الدهر والشيب، تظهر لوحة الفخر التي راح يعلي فيها من صفاته وقدراته، وكأنه بات يستشرف مستقبلا زاهرا جاء متمثلا في نهاية القصيدة بظهور لوحة المدح، فتظهر شخصية الممدوح بوصفها المخلص له من معاناة الماضي وحسرته، ولهذا؛ برز ضمير المخاطب في هذه اللوحة مسندا إلى مجموعة من الأفعال التي تشير إلى التغيير المنشود، وإلى المستقبل الذي يريده الشاعر في قوله: (عمرتَ)، و (نفيت)، و (أصبتَ)، و (قدحت)، و (أطفأت)، وهي أفعال تدل على حدث له تأثيره في عالم الشاعر المتأزم، كما يُلحظ اختيار الشاعر لصيغة الفعل الماضي الثلاثي البسيط ليسند إليها ضمير المخاطب هنا للدلالة على سرعة وقوع هذه الأحداث وسهولتها على الخليفة، في محاولة منه لإظهار قوة الخليفة، وإمعان منه أيضا في رسم صورته وفق الشكل الذي أراده لها ابن الرقاع.

كما عمد الشاعر إلى توظيف أسلوب الالتفات، فعدل عن ضمير المخاطب إلى الغائب في مدحه للوليد بن عبد الملك في قوله:

وعَمرْتَ أرْضَ المسلمينَ فأقْبلتْ	**ونفيْتَ عنها منْ يُريدُ فسادَها**
وأصبْتَ في أرْضِ العدوِّ مُصيبةً	**بلغتْ أقاصي غورِها ونجادَها**
نصْرا وظفَرا ما تناولَ مثْلَهُ	**أحَدٌ من الخُلَفاءِ كانَ أرادَها**
وإذا نشرْتَ لهُ الثَّناءَ وجدْتَهُ	**جَمَعَ المَكارِمَ طرْفَها وتلادَها**
غَلَبَ المساميحَ الوليدُ سماحةً	**وكفى قُرَيْشا ما ينوبُ وسادَها**
تأتيهِ أسْلابُ الأعزّةِ عَنْوَةً	**قسْرا ويجْمَعُ للحروبِ عتادَها**

وإذا رأى نـــارَ العـــدوِّ تضـــرَّمتْ   ســـامى جماعــةَ أهْلهــا فاكْتادَهــا

فهو يستخدم أسلوب الخطاب بقوله: (عمرتَ، نفيتَ، أصبتَ)، إلا أنه يعدل عن هذه الصيغة إلى صيغة الغياب بقوله: (وجدته، جمع، غلب، تأتيه، يجمع، رأى، سامى)، ويأتي هذا العدول في أسلوبية الخطاب ليحقق دلالة أكثر عمقا فيما يختص بصفات الممدوح، فالشاعر بتغييب شخصية الممدوح يعمد إلى إبراز الأعمال التي قام بها، فهو- أي الشاعر- وإن عمد إلى تغييب الممدوح فهو يعلم أن الممدوح معروف للقاصي والداني، ولهذا؛ عمد إلى إبراز الأعمال التي كان لها عظيم الأثر في رأب الصدع بين المسلمين.

جـ . <u>الجمل</u>:

غلبت الجملة الفعلية على معظم التراكيب النحوية التي استعملها الشاعر في القصيدة، وهو أمر يتناسب مع الإيقاع المتردد فيها، ومع حالة التغير والتجدد التي تحدث في المجتمع مع قدوم الخليفة الجديد، فهذا الحضور المكثف للجملة الفعلية عبر الأبيات ساهم في سرعة الانتقال من الماضي الذي يعاني فيه الشاعر إلى المستقبل المشرق بتولي الخليفة الجديد. وربما تناسب إيقاع الجمل الفعلية المتتالية مع حالة الاضطراب السياسي آنذاك، وسرعة الأحداث وكثرتها، وفي هذا إشارة إلى الأعباء الجسيمة التي تقع على عاتق الخليفة.

ويُلحظ في القصيدة أن معظم أبياتها انتهت بجمل فعليه قصيرة نسبيا، وهي جمل تدل في غالبيتها على التغير والتبدّل كما في قوله: (شمل البلى أبلادها)، و(استلب الزمان رمادها)، و (فقدت رسوم حياضه ورادها)، و(تباعدت منا لتمنع زادها)، و(علا وضح يلوح سوادها)، و (حتى أقوم ميلها وسنادها)، و(حتى يقيم ثقافه منآدها)، و(ألقت خزائمها إليه فقادها) ... فهي نهايات وفق تركيب نحوي يكاد يكون متماثلا، إذ تتكون غالبا من فعل وفاعل ومفعول به، وقد توزّع هذا النسق من التركيب على معظم الأبيات فغدا سمة تميزها، كما أن دلالات التبدّل والتحوّل التي تنطوي عليها هذه الجمل توحي بشيء من الترابط والتماسك العمودي بين أبيات القصيدة، وكأن القصيدة تتشكل من لوحة واحدة متماسكة.

ولعلّ تكرار الشاعر لهذا النمط من الجمل في نهاية كل بيت فيه إشارة إلى سعي الشاعر إلى تأكيد هذه الحالة التي توحي بعدم الاستقرار، وربما كان لموقع هذه الجمل على مستوى البيت ذاته

- إذ تقع في آخر كل بيت- إضافة إلى البعد الصوتي بعد دلالي، وهو التأكيد على فلسفة الحياة التي لا تدوم على حال، بل إن ديدنها التقلب والدوران من حال إلى حال، وكأن الشاعر هنا ينطلق في حكمة مبطّنة يريد إيصالها لمن يتلقى قصيدته هذه.

د. <u>الروابط</u>:

تعددت الروابط التي تربط بين أجزاء القصيدة في هذا النص الشعري، فبالإضافة إلى الروابط الدلالية التي تربط القصيدة على المستويين العمودي والأفقي، نجد أن الروابط اللفظية كان لها حضورها أيضا، فقد كثر الربط من خلال حرفي الواو والفاء، سواء على مستوى البيت ذاته أم على مستوى الأبيات المتعاقبة، وهو ربط زاد من تماسك البنية النحوية والدلالية للألفاظ والتراكيب.

كما عمد الشاعر إلى توظيف بعض الأساليب للربط بين الأبيات، فقد جاء الاستثناء رابطا بين البيت الأول والثاني في قوله:

عَـرَفَ الـدِّيارَ توهُّمـا فاعتادَهـا   مـنْ بعْـدِ مـا شَـمِلَ البِلـى أبْلادَهـا

إلا رواسـيَ كلّهُـنَّ قـد اصْـطلى   حمْـراءَ أشْـعلَ أهلُهـا إيقادَهـا

فالشاعر يلجأ إلى الاستثناء في البيت الثاني ليجعل المعنى بين البيتين مترابطا متواصلا، فالفكرة التي يطرحها ما زالت هي الفكرة ذاتها في كلا البيتين، ولهذا جاء الاستثناء هنا ليخرج (الرواسي) من حكم التوهم الذي وقع الشاعر فيه، فهو إن لم يكن قد عرف الديار التي أصابها البلا، إلا أنه في البيت الثاني يقر أنه عرف هذه الأثافي.

وقد عمد الشاعر إلى توظيف الجرِّ بوصفه أداة ربط بين الأبيات في غير موضع، كما في البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين، إذ يقول:

وإذا رأى نـارَ العـدوِّ تضـرَّمتْ   سـامى جماعـةَ أهْلهـا فاكْتادَهـا

بعرمْـرَمٍ يئِـدُ الرَّوابـي ذي وغـى   كـالحَرَّةِ احتمـلَ الضُّـحى أطوادَهـا

فابن الرقاع يجعل المعنى متصلا بين البيتين، إذ جعل هذا الجيش الجرار وكأنه هو أداة الخليفة للنيل من أعدائه، فجاء الربط بين البيتين من خلال الجار والمجرور في مطلع البيت الثاني.

وقد جعل هذا الربط بين الأبيات البناء الداخلي للقصيدة أكثر تماسكا، وكأن الحدث المتسلسل عبر الأبيات متصل غير منقطع، وعليه؛ فإن المتلقي لا يشعر باستقلالية كل بيت عن البيت الآخر، وإنما يتنقل عبر الأبيات بسلاسة دونما أي انقطاع في الفكرة أو المعنى.

هـ. التقديم والتأخير:

لم يكن للتقديم والتأخير حضور لافت في هذه القصيدة، إذ إن الشاعر لجأ إلى الترتيب المعياري لمكونات الجملة في معظم الأحيان، إلا أننا نلمح بعض المواضع التي وظف فيها الشاعر هذا الأسلوب، فقد تقدّم الجار والمجرور على بعض مكونات الجملة، إذ تقدّم على المفعول به معترضا بينه وبين الفاعل في قوله: (فقد ضربتَ بها أوتادها)، و(لقد أصبْتُ من المعيشة لذةً)، و(أتيتُ في سعة النعيم سدادها)، وغيرها من المواضع التي تظهر أن الشاعر غالبا ما كان يأتي بهذا النسق التركيبي الذي يقوم على انزياح مكونات الجملة الفعلية انزياحا افقيا، وهو ما أدى إلى تأكيد المعنى الذي يسعى إليه الشاعر.

وقد تقدّم المفعول به على الفاعل في موضع واحد في قوله: (غلب المساميحَ الوليدُ)، وهو تقديم له أهميته في خدمة المعنى المقصود وإظهاره، إذ إن الشاعر أراد أن يظهر قيمة الممدوح من خلال إبراز من تفوّق عليهم، فهو يلجأ إلى هذا الانحراف اللغوي لأنه أكثر انسجاما مع سياق المدح.

و. الحذف:

وهو من الظواهر قليلة التواتر في النص أيضا، ومن ذلك ما قام به الشاعر من حذف للمبتدأ لدلالة السياق عليه في قوله:

كالظَّبْيـــة البِكْـــرِ الفريـــدَةِ تَرْتعـــي   مِـــنْ أرْضِـــها قفَـــراتها وعهادِهـــا

والتقدير (هي كالظبية) فحذف الشاعر المبتدأ (هي) لأن السياق يدل عليه، إذ إنه يتحدث في هذا الموضع عن المرأة، ولعل الحذف هنا أكثر بلاغة من التصريح، فحذف المبتدأ العائد على المرأة التي يصف إنما يدلّ على التصاق الخبر بها، فبدت وكأنها ظبي على الحقيقة.

ومن ظواهر الحذف في النص أيضا، حذف الفعل؛ وقد ورد في موضع واحد أيضا، في قوله:

نَظَـرَ المُثقَـفِ فـي كُعـوبِ قناتِـهِ حتّـى يُقـيمَ ثِقافُـهُ مُنآدَهـا

فالتقدير (أنظرُ نظر المثقف) فحذف الفعل وأبقى المصدر لينوب عنه، وكأن الدلالة هنا غير مرتبطة بزمان معين، فهو يُعنى بقصائده متى نظمها، وهذا أكثر تمثيلا للفخر، وأكثر اعتدادا بالنفس.

غير أن الحذف بات واحدا من الظواهر التي تشكّل التوازنات في النص، فقد عمد الشاعر إلى إثبات (ربَّ) في موضع وحذفها في موضع آخر؛ مما ساهم في تنويع التراكيب التي يستخدمها للتعبيرعن الأفكار التي يريد طرحها، فقد أثبتها في قوله:

ولَـرُبَّ واضـحةِ الجبـينِ خَريـدَةٍ بيضـاءَ قَـدْ ضـربتْ بهـا أوتادَهـا

وحذفها في قوله:

وقصـيدةٍ قـدْ بـتَّ أجْمَـعُ بيْنهـا حتّـى أقـوِّمَ ميْلهـا وسِـنادَها

ز. <u>الأساليب</u>:

تغلب الجمل الخبرية على معظم التراكيب التي يلجأ ابن الرقاع إلى توظيفها في قصيدته، فهو لا يأمر، ولا ينهى، ولا ينادي، ولعل هذا أكثر انسجاما مع الوصف الذي تقدّمه لوحات القصيدة، أما أكثرالأساليب حضورا في النص فهو أسلوب الشرط، فقد كان مكثفا إذا ما قورن بالأساليب الأخرى، وقد ورد في سبعة مواضع هي :

إنّـي إذا مـا لـمْ تَصِـلْني خُلّتي وتباعـدَتْ عنّـي اغتفـرتُ بعادهـا

وإذا القرينـةُ لـمْ تَـزلْ فـي نجْـدةٍ مـنْ ضـغْنِها سَـئِمَ القـرينُ قِيادَهـا

وإذا الرَّبيـعُ تتابعَـتْ أنـواؤُهُ فسـقى خُناصِـرَةَ الأحَـصِّ فجادَهـا

وإذا نشـرْتَ لـهُ الثَّنـاءَ وجدْتَـهُ جَمَـعَ المَكـارِمَ طرْفَـها وتلادَهـا

وإذا رأى نـارَ العـدوِّ تضـرَّمتْ سـامى جماعـةَ أهْلهـا فاكْتادَهـا

وإذا غـدا يومـا بنفْحَـةِ نائـلٍ عَرَضـتْ لـهُ الغَـدَ مثْلُهـا فأعادَهـا

وإذا جَـرَتْ خَيْـلٌ تُبـادِرُ غايَـةً فالسـابقُ الجـائي يقـودُ جيادَهـا

فهو تكثيف بيِّن لهذا الأسلوب، بل إن الشاعر لم يستخدم إلا أداة واحدة، وهي (إذا)؛ وهي أداة في دلالتها المستقبلية تنسجم ورؤية النص في استشراف المستقبل وعدم الوقوف عند الماضي، وكأن الشاعر راح يوظف شتى التراكيب والأساليب لتأكيد فكرته الأساسية؛ وهي أنه يسعى جاهدا للوصول إلى مستقبل مشرق مستقر يتمثل في الخليفة.

وحيث إن استخدام الأساليب الإنشائية كان شبه معدوم، إلا أن الشاعر وظف أسلوب الاستفهام مرة واحدة في قوله:

أَوَلا تـــــرى أنَّ البريَّـــــةَ كُلّهـــــا   ألْقَـــتْ خزائِمَهـــا إليـــهِ فقادَهـــا

إلا أنه عدل بالاستفهام في قوله (أَوَلا ترى...) عن معناه الحقيقي إلى معنى التقرير، وكأنه يسعى إلى إقرار حقيقة أن الناس أجمعوا جميعهم على مبايعة الخليفة.

حـ. النفي والإثبات:

يظهر أن السمة الغالبة على التراكيب النحوية التي تواترت في القصيدة هي سمة الإثبات، فقد كانت نسبة الجمل المثبتة تفوق الجمل المنفية بكثير، ولعل هذا الإثبات في الصيغ النحوية التي يستخدمها الشاعر إنما هو انعكاس لموقفه ورؤيته، وكأنه يعبر عن رأيه في إثبات حق الخلافة لبني أمية من خلال هذا النوع من الإثبات في الصيغ.

ثالثا: المستوى الدلالي:

تبدو قيمة الألفاظ في القصيدة من خلال ارتباطها بالسياق الذي وردت فيه، إذ جاء اختيار الشاعر لألفاظه منسجما مع البيئة الصحراوية لا سيما في مطلعها، وكأن الشاعر يعيش عالم المطايا والإبل، كما اتسمت غالبية الألفاظ بالقسوة، فكانت منسجمة مع قسوة صورة الطلل والديار، ومن هنا نجد أن اختيار الشاعر للألفاظ كان اختيارا مقصودا ليحدث تأثيرا مضاعفا لدى المتلقي، فمعظم الألفاظ مثلت وحدات معجمية خاصة، فجاءت محملة بشحنة دلالية قوية، مثل: (درس، البلى، اصطلى، أشعل، إيقادها، استلب، عُريت، رمادها، فقدت، تنكرت، تفشّغ.....).

ومن الظواهر ذات الارتباط بالمستوى الدلالي التي برزت في القصيدة:

أ. **الطباق:**

بدا من خلال النص أن الشاعر لجأ إلى توظيف تقنية الطباق توظيفا لافتا في النص، إذ كثيرا ما عمد إلى الإتيان باللفظ وما يخالفه في المعنى للدلالة على حالة من التبدل أراد التعبير عنها وتصويرها، ولعل في شيوع هذه الظاهرة في النص ما يشير إلى حالة من القلق والتوتر النفسي التي كان يحياها الشاعر من خلال هذه الألفاظ المتناقضة التي يذكرها، وقد رصدت الدراسة مجموعة من الألفاظ التي تقوم فيما بينها على علاقة التضاد في الجدول الآتي:

اللفظ	نقيضه
عرف	توهّم
تلعها	جمادها
تصطاد	لن يصطادها
قفراتها	عهادها
بانت	تصلني
شيبا	سوادها
لذّة	شظف
رشادها	فسادها
غورها	نجادها
طرفها	تلادها
أطفأتَ	قدحتَ

فالشاعر من خلال اختيار هذه الألفاظ وما يقابلها في المعنى سواء على سبيل طباق الإيجاب أم السلب، يسعى إلى إظهار صورتين متباينتين من شأنهما التأكيد على فكرة عدم دوام الحال، وأن التبدّل هو ديدن الأشياء.

ب. التـرادف:

وتأتي ظاهرة الترادف من الظواهر البارزة أيضا في اختيار الشاعر لألفاظه ومفرداته، إذ إنه سعى في غير موضع إلى تأكيد المعنى الذي يسعى إليه من خلال إيراد مجموعة من الألفاظ المترادفة، ولعل هذا الأمر يعود إلى سعيه لتجنب التكرار الممجوج من خلال ابتعاده عن تكرار الكلمة ذاتها، فبحث عن لفظ مرادف له، ومنها:

الكلمة	مرادفها
أشعل	إيقادها
عرّيت	استلب
بانت	أخلفت
بانت	تباعدت
عنوة	قسرا

جـ. التشبيه:

ولقد وظّف الشاعر التشبيه توظيفا بارعا في القصيدة، إذ سعى من خلاله إلى رسم صورة مشرقة للمرأة، فشبهها بالظبية في الحسن والجمال في قوله:

ولَــرُبَّ واضـــحةِ الجبـــينِ خَريـــدَةٍ بيضـــاءَ قَــدْ ضــربتْ بهــا أوتادَهــا

تصـــطادُ بهجتُهـــا المعلّـــلَ بالصِّـــبا عرَضـــا فتُقْصِـــدُهُ ولـــنْ يصـــطادَها

كالظّبْيــــة البِكْـــرِ الفريـــدَةِ ترْتعـــي مـــنْ أرْضـــها قفَـــراتها وعهادَهـــا

خَضَـــبَتْ لهـــا عُقَـــدُ البِـــراقِ جبينَهـــا مـــنْ عرْكِهـــا عَلَجانَهـــا وعرادَهـــا

كـــالزّينِ فـــي وجْـــهِ العروسِ تبَــذ َّلــتْ بعْـــدَ الحيـــاءِ فلاعبـــتْ أرْآدهـــا

تَزْجِـــي أغـــنَّ كـــأنَّ إبْـــرَةَ رَوْقِـــهِ   قَلَـمٌ أصـــابَ مـــن الـــدّواةِ مِـــدادها

فالشاعر يصف هذه الخريدة الناعمة البيضاء الواضحة الخدود، فيشببها بالظبية، وهو يدور في ذلك على حسن الالتفاتة والاتساع في العيون، في دلالة على أنها امرأة شابة، بل إنه يجعلها منفردة عن القطيع، فهي لا تخفى على من أراد التأمل في جمالها.

وقد شرع في تفصيل صورة هذه الظبية فجعلها تتبع مواطن النبت لتعرك بوجهها شجر العراد والعَلَجان، فيتلطخ جبينها بما يسيل من هذا النبت، فيجعل صورة الجبين بما علق عليه من النبات وكأنه ما يكون من زينة على وجه العروس، إذ يظهر حين تكشفه مع أترابها وصويحباتها.

كما وظّف الشاعر التشبيه في موضع آخر في القصيدة في قوله:

بعرمْـــرَمٍ يئِـــدُ الرَّوابـــي ذي وغـــى   كـــالحَرَّةِ احتمـــلَ الضُّـــحى أطوادَهـــا

فهو يشبّه جيش الوليد بن عبد الملك، وهو جيش ضخم كثير العدد يغطي الروابي، بالحرّة ذات الحجارة السوداء، وفي هذا إشارة إلى كثرة العدد والعتاد الذي كان يحمله ذلك الجيش.

ومن هنا تظهر أهمية التشبيه في تشكيل دلالات النص، فالشاعر سعى من خلاله إلى إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة المتنافرة.

د. الاستعارة:

تنوّعت الاستعارات في القصيدة حتى شملت معظم لوحاتها، وقد جاء حضورها أكثر تكثيفا من التشبيه، وقد وظفها الشاعر في بيان أثر المرأة عليه، وما تحدثه في العاشقين، في قوله:

ولَـــرُبَّ واضـــحةِ الجبـــينِ خَريـــدَةٍ   بيضـــاءَ قـــدْ ضـــربتْ بهـــا أوتادَهـــا

تصـــطادُ بهجتُهـــا المعلّـــلَ بالصِّـــبا   عرَضـــا فتُقْصِـــدُهُ ولـــنْ يصـــطادَها

فهو يتناول صفة البياض في امرأته، وهو بياض يصطاد قلوب العاشقين، وقد استعار الشاعر لفظ (الاصطياد)، ولفظ (الإقصاد)، فبالاصطياد يعبر عن حالة الأسر التي يقع فيها العاشق حين يرى ذلك الوجه الأبيض الناصع، وكأن العاشق أصبح فريسة سهلة الاصطياد للمرأة، ولكن

الشاعر يعدل بلفظ (الإقصاد) عن معناه المألوف المتمثل في الموت، إذ إن العاشق هاهنا لا يموت بقدر ما يذوب في العشق وينقاد للمعشوق. فالشاعر يبدل في هذا الموضع صورة الصيد بصورة العشق، فهو يأتي بهذه الصورة المستوحاة من البيئة الصحراوية لتكون أكثر تمثيلا للمعنى، وأقرب تصورا في ذهن المتلقي.

كما تظهر الاستعارة في لوحة الطلل في قول الشاعر:

عَـرَفَ الـدِّيارَ توهُّمـا فاعتادَهـا	**مـنْ بعْـدِ مـا شَـمِلَ البِلـى أبْلادَهـا**
إلا رواسـيَ كلّهُـنَّ قـد اصْـطلى	**حمْـراءَ أشْـعلَ أهلَهـا إيقادَهـا**
كانـتْ رواحِـلَ للقـدورِ فعُرِّيـتْ	**مـنْهُنَّ واسـتلَبَ الزّمـانُ رمَادَهـا**

فقوله (كانت رواحل للقدور فعُرِّيتْ) استعارات طريفة، فهو يجعل الرواسي؛ أي الأثافي، رواحل تمتطيها هذه القدور، إلا أن هذه الرواحل قد عُرّيت عندما هُجرتْ الدار، ثم استعار (الاستلاب) عندما جاءت السيول فأخذت الرماد فطمست الآثار، ليُظهر أن فعل السيول بالآثار إنما كان عنوة دونما اختيار منها، ولعل فعل الاستلاب هنا جاء أكثر تمثيلا لنفسية الشاعر الذي يبكي سلطان الدهر وقسوته.

واستعار ابن الرقاع انتشار الشيب في رأسه للدلالة على تصرم لذّات الشباب وانقطاعها، في قوله:

إمّـا تـرَيْ شـيْبا تفشّـغَ لِمَّتـي	**حتّـى عـلا وَضَـحٌ يلـوحُ سـوادَها**
فلقـدْ تبيـتُ يـدُ الفتـاةِ وسـادَةً	**لـي جـاعِلا يُسـرى يَـدَيَّ وِسـادَها**

فهو يختار الفعل (تفشَّغَ) لتأكيد دلالة انتشار الشيب في رأسه؛ مما يقوي الصورة ويعضدها، ولهذا؛ نجده يظهر بصورة من يتأسف على شبابه أيام تمتّعه بالمرأة.

وعلى الرغم من أن الشاعر يظهر أن خصمه هو الدهر في معظم لوحات القصيدة، إلا أنه لم يظهر أنهزاما وانكسارا أمامه، فيقول في صبره على تقلب أحوال الدهر عليه من خلال الاستعارة:

ولقـدْ أصـبْتُ مـن المعيشَـةِ لَـذَّةً	**ولقيتُ منْ شَظَفِ الخطوبِ شِدادَها**
فسـترْتُ عيْـبَ معيشـتي بِتَكَـرُّمٍ	**وأتيْـتُ فـي سَـعَةِ النعـيمِ سَـدادَها**

فهو وإن كان يظهر سوء الحال وضيق العيش الذي أصابه - وعلى الرغم من أنه يعده عيبا - إلا أنه استعار له الستر بالتكرم.

ويظهر حضور الاستعارة مكثفا في لوحة المدح، فقد وظف الشاعر إمكاناتها لتصوير أعمال الخليفة وإبراز فعائله، في قوله:

نصْــرا وظفَــرا مــا تنـــاولَ مثْلَـــهُ	**أحَــدٌ مــن الخُلَفــاءِ كــانَ أرادَهــا**
وإذا نشَـــرْتَ لـــهُ الثّنـــاءَ وجدْتَـــهُ	**جَمَــعَ المَكــارِمَ طُرْفَـــها وتلادَهــا**
وإذا رأى نــــارَ العـــدوِّ تضـــرَّمتْ	**ســامى جماعــةَ أهْلهــا فاكْتادَهــا**
بعرمْــرَمٍ يئِــدُ الرَّوابـــي ذي وغـــى	**كــالحَرَّةِ احتمــلَ الضُّــحى أطوادَهــا**
أطْفـــأتَ نيـــرانَ العـــدوِّ وأوقِـــدَتْ	**نـــارٌ قَـــدَحْتَ براحَتيْـــكَ زنادَهـــا**

فقد استعار الشاعر الفعل (تناول) في البيت الأول ليدل على أن النصر الذي حققه الخليفة لم يأت بجهد ومشقة، وإنما كان نصرا سهلا، وفي هذا إظهار لقوة الخليفة وقدرته، وتعريض بقدرات خصومه وإمكاناتهم.

كما استعار (النشر) للدلالة على أن صفات الخليفة مشهورة ذائعة بين الناس، واستعار (جمع المكارم) للدلالة على كثرة الصفات الحسنة التي اتصف بها الخليفة وتحلّى بها.

وقد استعار الشاعر في البيتين الرابع والخامس من المقطّعة السابقة (النار) للدلالة على الحرب والعدو، وهو يشير بذلك إلى الفتن التي كانت مثارة آنذاك، وقد جعل الوليد هو من سيُطفئ هذه النيران المستعرة، وفي هذا إظهار لقوة الممدوح وجيشه، وقد عبر عن قوة هذا الجيش من خلال استعارة لطيفة، إذ جعله يدفن الروابي التي يحطّ عليها في قوله (يئد الروابي)، فالشاعر يجعل من هذه الروابي إنسانا يُدفن حيّا بفعل جيش الخليفة، ولعل في هذا التشخيص من خلال الاستعارة ما يدل على حضور فعّال ومتجسّد في ذهن الشاعر للمعنى المجرّد الذي يقصده.

هـ. المجاز العقلي:

يأتي الشاعر بهذا النوع من المجاز في إطار إظهاره أعمال الخليفة ومنجزاته، وقد بدا ذلك واضحا في قوله:

وعَمــرْتَ أرْضَ المســلمينَ فأقْبَلــتْ	**ونفيْـتَ عنهــا مــنْ يُريــدُ فســادَها**
وأصــبْتَ فــي أرْضِ العــدوِّ مُصــيبةً	**بلغــتْ أقاصــي غورِهــا ونجادَهــا**

فالشاعر ينسب للخليفة عمارة الأرض، وإصابة الأعداء، ومن المعلوم أن الخليفة لم يباشر هذه الأعمال بيده، وإنما كان ذلك بتدبير منه، وبأوامره، ولكن الشاعر لجأ إلى هذا النوع من المجاز ليشعر المتلقي بأن الخليفة مشارك فعليا في هذه الأعمال.

وقد تكرر لجوء الشاعر إلى المجاز العقلي في إظهار صورة الخليفة، إذ يقول في موضع آخر:

أطْفــأتَ نيــرانَ العــدوِّ وأوقِــدَتْ	**نــارٌ قَــدَحْتَ براحَتيْــكَ زنادَهــا**
فبَـدَتْ بصـيرتُها لِمَـنْ تَبِـعَ الهُـدى	**وأصــابَ حَــرُّ شــرارِها حُسَّــادَها**

ففي إطفاء النيران وإيقادها هنا مجاز عقلي، إذ إن الشاعر يسندهما إلى الخليفة مباشرة، فالنار ليست نارا على الحقيقة، والخليفة لم يوقدها، فهذه الأفعال التي راح الشاعر ينسبها للخليفة إنما هي تصدر بأمره ووفق ما يريد، إلا أنه لم يباشرها بيديه.

وكذلك قوله (فبدت بصيرتها) ففيه مجاز عقلي آخر، إذ إن البصيرة لا تبدو في ذاتها، وإنما هي نور تبصر به الأشياء وتُرى، ولكن الشاعر أراد أن نور هدى الخليفة ظاهر للجميع ولهذا جعله باديا في ذاته.

و. الكناية:

ظهر من خلال قراءة هذا النص أن الشاعر وظّف نوعين من الكناية فيه: الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف.

أما الكناية عن صفة فوردت في موضعين، إذ كنّى عن المباضعة والملامسة التي تحدث بينه وبين المرأة في قوله:

فلقــدْ تبيــتُ يــدُ الفتــاةِ وســادَةً   لــي جـاعِلا يُسـرى يَـدَيَّ وِسـادَها

فهو يعاتب النساء اللواتي انفضضن من حوله وولّين عنه لما تقدم به العمر وكسى رأسه الشيب، فراح يذكرهن بما كان بينه وبينهن أيام شبابه عن طريق الكناية.

كما ظهر هذا النوع من الكناية أيضا في حديث الشاعر عن تقلّب أحواله بين العسر واليسر، فكنّى عن صبره وتعفّفه عمّا في يدي الناس في قوله:

ولقـدْ أصـبْتُ مـن المعيشَـةِ لَـذ َّةً   ولقيتُ منْ شَظَفِ الخطوبِ شِدادَها

فســترْتُ عيْــبَ معيشــتي بِتَكَــرُّمٍ   وأتيْـتُ فــي سَـعَةِ النعـيمِ سَـدادَها

فقد كنّى عن الصبر في قوله (فسترت عيب معيشتي)، إذ إنه تجنّب الإسراف والترف والتبذير ليصبر على حالة العسر التي كان يعانيها، وليعف نفسه عن غيره.

ثم كنّى عن طول عمره وسعة علمه في قوله:

وبقيــتُ حتّــى مــا أســائِلُ عالِمــا   عـنْ عِلْـمِ واحِـدَةٍ لكـيْ أزْدادَهــا

ففي قوله (بقيت حتى ما أسائل عالما) كناية عن طول عمره وسعة معرفته وعلمه، كما كنّى عن الأمور التي يسأل عنها بقوله (واحدة)، ولعل هذا من باب المبالغة.

أمّا الكناية عن موصوف فجاءت في غير موضع في القصيدة، إذ كنّى الشاعر عن المرأة بواحدة من صفاتها في قوله:

ولَــرُبَّ واضــحةِ الجبــينِ خَريــدَةٍ   بيضــاءَ قـدْ ضـربتْ بهــا أوتادَهــا

ففي قوله (واضحة الجبين خريدة) كناية عن صفة البياض في المرأة، فهو وإن ذكر الصفة إلا أنه أراد الموصوف، ليظهر هذه السمة البارزة في المرأة، وكأن الصورة هاهنا لا ترتكز على المرأة بل على ما تتصف به.

كما ورد هذا النوع من الكناية في لوحة الطلل، إذ كنّى الشاعر عن النار بصفتها (حمراء) في قوله:

إلا رواسـيَ كلّهُـنَّ قـد اصْـطلى	**حمْـراءَ أشْـعلَ أهلُهـا إيقادَهـا**

وقد بدت الكناية عن موصوف بشكل جلي في لوحة المدح، إذ قصد الشاعر من خلالها إلى إظهار صورة الممدوح من خلال تكثيف هذا المنبه الأسلوبي بشكل متتال، في قوله:

وأصـبْتَ فـي أرْضِ العـدوِّ مُصـيبةً	**بلغـتْ أقاصـي غورِهـا ونجادَهـا**
نصْـرا وظفْـرا مـا تنـاولَ مثْلَـهُ	**أحَـدٌ مـن الخُلَفـاءِ كـانَ أرادَهـا**
وإذا نشـرْتَ لـهُ الثَّنـاءَ وجدْتَـهُ	**جَمَـعَ المَكـارِمَ طرُفَـها وتلادَهـا**
غَلَـبَ المسـاميحَ الوليـدُ سـماحةً	**وكفـى قُرَيْشـا مـا ينـوبُ وسـادَها**
تأتيـهِ أسْـلابُ الأعـزَّةِ عَنْـوَةً	**قسْـرا ويجْمَـعُ للحـروبِ عتادَهـا**
وإذا رأى نـارَ العـدوِّ تضـرَّمتْ	**سـامى جماعـةَ أهْلهـا فاكْتادَهـا**
بعرمْـرَمٍ يئِـدُ الرَّوابـي ذي وغـى	**كـالحَرَّةِ احتمـلَ الضُّحى أطوادَهـا**
أطْفـأتَ نيـرانَ العـدوِّ وأُوقِـدَتْ	**نـارٌ قَـدَحْتَ براحَتيْـكَ زنادَهـا**
فبَـدَتْ بصـيرتُها لِمَـنْ تَبِـعَ الهُـدى	**وأصـابَ حَـرُّ شـرارِها حُسَّـادَها**

فقد كنّى الشاعر عن المصيبة بالانتصارات التي تحقّقت على يد الخليفة، وقد كنّى عن ثقل هذه المصيبة التي نزلت على الأعداء وشمولها وشدة وقعها وأثرها بقوله (غورها ونجادها).

كما عمد الشاعر إلى إظهار صفات الممدوح التي نال بها السيادة فتفوّق على قريش وأصبح موكّلا بالمهام المناطة به بقوله: (وكفى قريشا ما ينوب وسادها).

وفي استخدام الشاعر النار والنيران في هذه المقطعة كنايات، ففي قوله: (أطفأت نيران العدو) كناية عن النصر الذي تحقّق، فالناس باتوا يعيشون في عهده سالمين آمنين، وفي قوله: (نار قدحت) كناية عن الحرب التي شنّها على خصومه، وقد اختتم الشاعر هذه المقطعة بكناية أخرى، إذ كنّى عن أنصار الخليفة وأتباعه بقوله: (من تبع الهدى)، فهذا التكثيف الواضح للكناية يؤدي إلى إبراز الصفات وإن كان المراد الموصوف لا الصفة، إذ إن الشاعر أراد أن يجعل هذه الصفات بؤرة تتمركز حولها لوحة المدح.

رابعا: الدلالة الكلية للنص:

إن الاستقراء الفاحص لقصيدة ابن الرقاع هذه تُظهر أنها تقوم على خمس لوحات رئيسة، تناول الشاعر في اللوحة الأولى مشهد وصف الطلل والديار، في حين أن اللوحة الثانية جاءت في وصف المرأة المحبوبة، أما اللوحة الثالثة فتناولت البعير والرحلة، وقد وصف في اللوحة الرابعة نفسه وفخر بها، واختتم قصيدته باللوحة الخامسة التي خصصها لمدح الخليفة الوليد بن عبد الملك.

وإن كان هذا العرض للوحات القصيدة يوحي بأنها عبارة عن خمس موضوعات منفصلة لا يربط بينها أي رابط، إلا أنّ القراءة المتأنية الفاحصة للنص واستجلاء بواطنه وسبر أغواره تفضي إلى أنّ ثمة روابط كثيرة قد ربطت أجزاء هذا النص الشعري، فكان الرابط الإيقاعي الموسيقى من أهم الروابط التي جعلت من البناء الداخلي والخارجي للقصيدة بناء متماسكا منتظما، فظهر عدد من التوازنات في بناء القصيدة الموسيقي؛ ممّا أوجد حالة من التماسك العمودي والأفقي فيها.

كما كان لتواتر الأفعال والجمل و الأساليب دور مهم في إيجاد تناغم وتماسك داخلي في بنية هذا النص، وقد بيّن التحليل أنواع هذه الروابط ومواقعها، وكيفية عملها في إحكام بناء النص داخليا، وقد جاء اختيار الشاعر لطبيعة الأفعال ونسب تواترها منسجما مع الرؤية التي ينطلق منها في نصه، وقد تضافرت طبيعة الجمل والتراكيب المستخدمة التي كانت تميل في غالبيتها إلى الجمل المثبتة التي تثبت حق الأمويين في الخلافة، مع العناصر اللغوية الأخرى التي أسهمت بدورها في تشكيل رؤية الشاعر.

وبالوقوف عند الجانب الدلالي في النص نجد أن الشاعر عمد إلى إقامة مجموعة من العلاقات بين الألفاظ التي شكّلت في اجتماعها أبيات هذه القصيدة، فكرّر عددا من هذه الكلمات بلفظها، كما كرر عددا منها من خلال المجانسة بين اشتقاقاتها، وقد لجأ إلى اختيار كلمات تقوم العلاقة فيما بينها إما على الترادف أو التقابل؛ ممّا زاد من تماسك الأبيات وتعاضدها، وقد جاء هذا التنوع في اختيار المفردات عند الشاعر متناسبا والبعد النفسي الذي ينطلق منه، ومتلائما مع الجو العام للنص، والأبعاد الفكرية للشاعر، إذ إنه قصد إلى المقاربة بين صورتي الماضي والحاضر بغية الوصول إلى المستقبل المنشود، وهو بهذا يؤكد فكرة الولاء للبيت الأموي، الذي راح يعدّه

المستقبل المأمول، معرضا بالماضي الذي رسمه من خلال مجموعة من المفردات التي طغى عليها إيقاع القسوة والقتامة في لوحة الطلل.

وقد استطاع ابن الرقاع في هذه القصيدة أن يعبّر عن رؤية شمولية للحياة، وهي رؤية انتظم ورودها في لوحات القصيدة منذ البيت الأول حتى الأخير، وكأنه كان يسعى إلى الإفصاح عن هذه الرؤية من خلال ما راح يبثّه في تتابع لوحات القصيدة، فظهرت القصيدة وكأنها تمثل حالتين متناقضتين تصيبان الناس جميعا، وهما حالتان تقومان في الأساس على فكرة التبدّل وعدم الثبات، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن الدنيا لا تدوم على حال لأحد، وهو أمر يجعل لوحات القصيدة الخمس تدور في فلك فكرة واحدة لم يخرج عنها الشاعر ولم يفارقها.

بل إنه كان يدعم هذا التبدل، إذ إنه يرى فيه التغيير المنشود، وهو في هذا كلّه يعلن الولاء للوليد ابن عبد الملك، مبايعا له بالخلافة، ومعلنا له بالولاء، وقد شحذ الشاعر لهذا الأمر كلّ المنبهات الأسلوبية التي من شأنها أن تجعل من النص وحدة متماسكة متعاضدة، بل إنه راح يوظفها توظيفا حسنا لتفصح عن مكنون خاطره أمام الخليفة.

وعليه؛ فإن هذا النص يعد خير ممثل لأسلوبية عدي بن الرقاع العاملي في نظم قصائده، إذ حاول الباحث أن يدرس هذا النص وفق المفردات ذاتها التي امتاز بها ديوانه بشكل عام، فبدت هذه الظواهر الأسلوبية واضحة جلية في هذا النص؛ ممّا يدل على أنها سمات مميزة لشعرية ابن الرقاع.

الخاتمة:

هدفت هذه الدراسة إلى البحث في اللغة الشعرية عند الشاعر الأموي "عديّ بن الرقاع العاملي" من وجهة نظر أسلوبية، محاولة تجنب سقطات الأحكام الذاتية التي كثيرا ما أزرت بالمقاربات النقدية، فقد سعت إلى أن تلقي الضوء على الخطاب الشعري عنده من جميع مكوناته، فغاصت في المكون الصوتي الموسيقي، فالمكوّن التركيبي التأليفي، ثم المكوّن الدلالي؛ من أجل رصد أهم الظواهر الأسلوبية التي امتاز بها شعره، فشكلت معالمه الشعرية، وقد حرصت الدراسة على امتداد صفحاتها على أن تكشف عمّا وراء هذه الظواهر الأسلوبية من دلالات، وقد توصلت إلى جملة من النتائج نجملها بالآتي:

- إن الشاعر كان يعمد إلى تشكيل الإيقاع الموسيقي في أشعاره ليزيد من القوة التأثيرية فيها، وقد اعتمد أساسا على البحور ذات النفس الطويل، مثل؛ البسيط، والكامل، والطويل، لأنها تبدو أكثر مناسبة للمعاني الجادة التي كانت تشكّل مادة شعره، كما أنها تحتاج إلى رصانة في التعبير وطول نفس في الإنشاد، فالشاعر يميل في اختيار وزنه الشعري إلى الأوزان ذات المقاطع الطويلة، وربما يدل هذا على أن الشاعر لم يكن يحبّذ الارتجال في الشعر.

- أظهرت دراسة الإيقاع الخارجي لأشعار ابن الرِّقاع أنه لا يوجد علاقة بين الوزن الشعري وبين الموضوع عند الشاعر، فقد تكررت معظم الموضوعات التي نظم فيها على الرغم من اختلاف الوزن، في دلالة على أن الشاعر كان يختار الوزن الذي يريد دونما ربطه بالموضوع أو الغرض، وإنما تبعا للحالة الشعورية الوجدانية التي تنتابه لحظة قول الشعر.

- اعتمد الشاعر على القوافي المطلقة اعتمادا كاملا؛ فلم يرد في أشعاره أنْ تأتي القافية مقيدة، وهو بذلك يحاكى الشعراء الجاهليين، كما ظهر إلحاح الشاعر على المردوف من القوافي؛ لأنها تعطيه فترة زمنية أطول من غيرها لحظة الإنشاد.

- غلب على أصوات الروي عنده سمة الجهر في إشارة إلى أن الشاعر كان يلح على صفة الوضوح السمعي في اختياراته.

- جاءت الموسيقى الداخلية متعاضدة مع موسيقى الوزن والقافية؛ من أجل تشكيل البنية الموسيقية للخطاب الشعري عند الشاعر، فقد بدا أن الشاعر يعي القيمة التأثيرية للتكرار، سواء تكرار الأصوات، أم تكرار الكلمات، كما ظهر شيوع تجنيس الاشتقاق عنده أكثر من التجنيس الناقص والتام، ولعلّ هذا يدل على أن الشاعر كان يسعى دوما إلى إيجاد بؤرة مركزية لجملته الشعرية.

- عمد الشاعر إلى تقنية التدوير في قصائده، وهذا يدل على قدرته الشعرية، وقوة الدفقة الشعورية الوجدانية عنده، فهو دائم الاسترسال والفكرة عنده متواصلة؛ مما أكسب الإيقاع رشاقة وحيوية، وقد أكثر ابن الرِّقاع من التصريع لاسيما في مقدماته، وقد شكّلت هذه التقنية الأسلوبية ملمحا أسلوبياً في أشعاره، فقد وظّفه الشاعر في الانتقال من غرض لآخر في القصيدة ذاتها.

- جاء التقسيم الصوتي عند ابن الرقاع مرتبطا ارتباطا وثيقا بالجانب الدلالي للأبيات؛ ممّا أحدث بطئا في الإيقاع الذي تناسب مع المعاني ذات البعد الديني، والاجتماعي، والسياسي لشعره.

- ارتبطت ظاهرة التقديم والتأخير عنده بإصراره على تقديم فكرته إلى المتلقي بسرعة، إذ كان يسعى دوما إلى لفت انتباه المتلقي وإثارة وعيه وسمعه إلى ما يقول، فكان التقديم والتأخير ذا ارتباط وثيق بالقضية التي يطرحها ويعالجها في شعره.

- تعددت الأنساق الأسلوبية التي وردت عليها تقنية الحذف، فجاءت مرتبطة بالسياق، ففي سياق المدح ساهم الحذف في إبراز صفات الممدوح، وفي سياق الفخر أدى الحذف دورا رئيسا في إظهار صفات الشاعر وقومه، كا تعددت السياقات التي وظف الشاعر فيها أسلوبية الحذف توظيفا أضفى على النص قيمة تركيبية ودلالية؛ ممّا يمنح المتلقي دورا كبيرا في عملية تلقي الخطاب الشعري.

- ظهر توظيف الشاعر لتقنية الالتفات معبرا عن الحالة النفسية التي يعانيها ومنسجما معها، ومتناغما مع الموقف والسياق الذي ينظم فيه، فعمل على تحويل مسار القول الشعري عن إطاره؛ ممّا ساهم في خلق حالة من التوتر والمفاجأة عند المتلقي.

- جاء شعر "عديّ بن الرقاع العاملي" مزدحما بكثير من الأساليب الإنشائية، فكان لتوظيفها بأنماطها المختلفة دور في إكساب الخطاب الشعري جماليات خاصة، كما أنها شحنته بطاقات دلالية هائلة؛ لما يحمله كل أسلوب من معان اكتسبها من خصائصه اللغوية الذاتية، وقد عدل الشاعر بكثير من هذه الأساليب عن معناها الحقيقي، فحمّلها عددا من المعاني التي تناسبت وسياق القول، فأضفت على الجملة الشعرية دلالات كامنة في البنية العميقة للأساليب ذاتها.

- وظهر أن الصورة التشبيهية عند ابن الرقاع في حقيقتها ذات بعد انفعالي وجداني، فهي ليست إلا انصهار لعواطف الشاعر وأفكاره وانفعالاته، وكأنما تأتي هذه الصورة لتترجم رؤية الشاعر إزاء الموقف الذي يتعرّض له، أو الحياة عموما. كما وظّف الشاعر هذا المنبه الأسلوبي في الجمع والتقريب بين المتباعدات وربما المتناقضات، إذ إن الشاعر غالبا ما كان يعمد إلى تجزيء اللوحة وتشقيقها.

- جاء توظيف الاستعارة عند ابن الرقاع بوصفه مظهرا من مظاهر الخرق اللغوي عنده، وهو توظيف من شأنه أن يُسرّع من عملية تواصل الذات الشاعرة مع الآخر، فالشاعر يسعى إلى تعميق الدلالة من خلال تشخيصها، وكأن الاستعارة عنده وسيلة من وسائل إحياء الجمادات، كما أنّ العلاقات الاستعارية التي وردت عنده عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي وظفها في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على تقوية الخطاب الشعري و سهّلت التعبير عن مكنونات الخواطر، كما عملت على إبراز الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وساعدت على شدّ انتباه القارئ ليصل إلى مرحلة القراءة الواعية العميقة للنص وصولا إلى ما هو أبعد من المعنى، إذ إن الشاعر ينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي؛ ليحقق هزة عاطفية انفعالية تثير المتلقي وتستوقفه، فالسمة التجاورية بين مكونات النص ولّدت نمطا من أنماط الإبداع الفني.

- و ظهر أنّ للكناية دورَها أيضا في تحقيق العديد من الانزياحات الدلالية والإسنادية على حد سواء، وبدا أن الشاعر وظفها توظيفا بارعا في التعبير عن الزمن والمواسم، كما كان لها الدور الأكبر في تحقيق المعنى الذي يدور في خلد الشاعر، لاسيّما في لوحة المدح، ورسم صورة الممدوح.

ملاحق الفصل الرابع

ملحق (١)

جدول الكلمات المتضمنة صوت الدال في القصيدة

الكلمات التي تضمنت صوت الدال في القصيدة		
الديار	فقدت	تصطاد
اعتادها	ورادها	فتقصده
أبلادها	بعدنا	يصطادها
قد	جمادنا	الفريدة
إيقادها	خريدة	عهادها
القدور	قد	عقد
رمادها	أوتادها	عرادها
بعد	أرآدها	الدواة
أولادها	الرواعد	مزادها
روادها	ميعادها	تباعدت
زادها	تباعدت	بعادها
نجدة	قيادها	سوادها
لقد	يد	وسادة
يدي	وسادها	أشهد
طرادها	قصيدة	قد
سنادها	منآدها	لقد
شدادها	سدادها	واحدة
أزدادها	ودّعته	زادها
جادها	الوليد	بلادها
فقادها	أراد	رشادها
يريد	فسادها	العدو
نجادها	أحد	أرادها
وجدته	تلادها	الوليد
سادها	عنادها	العدوّ
فاكتادها	يئد	أطوادها

العدوّ	أوقدت	قدحت
زنادها	فبدت	الهدى
حسادها	غدا	الغد
فأعادها	تبادر	يقود

ملحق (٢)

جدول بالكلمات المتضمنة صوتي الراء والدال

الكلمات التي تضمنت صوتي الراء والدال في بنيتها
الديار
ورادها
عرادها
روادها
رشادها
رمادها
الفريدة
الرواعد
أراد
تبادر
القدور
خريدة
أرآدها
طرادها
يريد
القدور

ملحق (٣)

جدول يتضمن الكلمات التي احتوت على أصوات المد بالألف في بنيتها الصوتية

المد بالألف		
الديار	بيضاء	الرواعد
اعتادها	أوتادها	الثقال
البلا	تصطاد	مزادها
أبلادها	الصبا	فترى
إلا	يصطادها	محانيه
رواسي	أرضها	الثرى
اصطلى	قفراتها	نبتها
حمراء	عهادها	روادها
إيقادها	البراق	بانت
كانت	عركها	سعاد
رواحل	علجانها	ميعادها
الزمان	عرادها	تباعدت
رمادها	لاعبت	منّا
غربيها	أرآدها	زادها
ورادها	الحياء	إذا
بعدنا	أصاب	ما
جمادها	الدواة	تباعدت
قيادها	شدادها	أنيسها
إما	سدادها	بلادها
علا	أسائل	أولا
سوادها	ما	كلها
حتى	عالما	خزائمها
الفتاة	واحدة	فقادها
وسادة	أزدادها	أراد
يسرى	صلى	ولاكها

وسادة	الإله	رشادها
أصاحب	زادها	عنها
فارسا	إذا	فسادها
كرها	تتابعت	غورها
طاردها	أنواؤه	نجادها
بينها	سقى	تناول
بينها	خناصرة	الخلفاء
سنادها	جادها	كان
قناته	بها	أرادها
ثقافه	كان	إذا
منآدها	لأهلها	الثناء
قناته	أغاث	طرفها
تلادها	أصاب	المساميح
سماحة	شرارها	عتادها
كفى	حسادها	إذا
وسادها	غدا	نار
أسلاب	نائل	سامى
سماحة	مثلها	جماعة
أعادها	إذا	تبادر
أهلها	الجائي	غدا
الروابي	أصاب	نائل
الضحى	شرارها	مثلها
أطوادها	حسادها	أعادها
نار	السابق	جيادها
راحتيك	الهدى	زنادها

ملحق (٤)

جدول يتضمن الكلمات التي احتوت على أصوات المد بالياء في بنيتها الصوتية

المد بالياء		
إيقادها	الجبين	خريدة
الفريدة	جبينها	تزجي
محانيه	ميعادعا	إني
تصلني	القرينة	القرين
لمتي	تبيت	لي
قصيدة	يقيم	المعيشة
معيشتي	النعيم	بقيت
الربيع	الوليد	أنيسها
المسلمين	مصيبة	أقاصي
المساميح	الوليد	الروابي
نيران	بصيرتها	الجائي

ملحق (٥)

جدول يتضمن الكلمات التي احتوت على أصوات المد بالواو في بنيتها الصوتية

المد بالواو
القدور
رسوم
العروس
يلوح
كعوب
الخطوب
ينوب
الحروب

ملحق (٦)

الأفعال الماضية التي تضمنتها القصيدة

عرف	اعتاد	شمل
اصطلى	أشعل	استلب
فقدت	تنكرت	ضربت
خضبت	أصاب	ركبت
بعّجت	بانت	أخلفت
تباعدت	تباعدت	اغتفرتُ
سئم	تفشغ	علا
بتَّ	أصبتُ	لقيت
سترت	أتيت	بقيت
صلى	ودعته	أتم
زادها	تتابعت	سقى
جادها	نزل	كان
أغاث	ألقت	قادها
أراد	ولاكها	عمرت
أقبلت	نفيت	أصبت
بلغت	تناول	كان
أراد	نشر	وجدته
جمع	غلب	كفى
سادها	رأى	اكتادها
احتمل	أطفأت	قدحت
بدت	تبع	أصاب
غدا	عرضت	أعادها

ملحق (٧)

الأفعال المضارعة التي تضمنتها القصيدة

تعرف	تصطاد	يصطاد
تقصده	ترتقي	تزجي
تريّب	ترى	تسق
يونق	تمنع	تصلني
تزل	تري	يلوح
تبيت	أصاحب	أشهد
أقوّم	يقيم	أزداد
ترى	يريد	تأتيه
يجمع	يئد	تبادر
يقود	------------------	------------------

ملحق (٨)

جدول الأفعال المزيدة التي تضمنتها القصيدة

اعتاد	اصطلى	أشعل
تنكّرت	أصاب	استلب
بعّجت	أخلفت	تباعدت
تباعدت	اغتفرت	تفشّغ
تضرّمت	صلّى	ودّعته
أتمّ	أغاث	ألقت
أراد	ولّاكها	أقبلت
أصبت	أرادها	اكتادها
احتمل	أطفأت	أعادها
أصاب	تصطاد	تبادر
تقصده	ترتقي	تريّب
أزدادها	أصاحب	أقوّم

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- آبادي، القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد (ت٤١٥هـ)، **المغني في أبواب العدل والتوحيد**، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠.

- ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر بن محمد الجزري (ت٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط٢، (تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩.

- ابن الأثير الحلبي، عماد الدين اسماعيل بن تاج الدين أحمد الشافعي (ت٨٣٧هـ)، **جوهر الكنز**، (تحقيق محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة المجاشعي (ت٢١٥هـ)، **كتاب القوافي**، (تحقيق عزة حسن)، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠.

- أرسطوطاليس (ت٣٢٢ ق.م)، **فن الشعر**، (ترجمة إبراهيم حمادة)، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، د.ت.

- أسامة بن منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد الشيزري (ت٥٨٤هـ)، **البديع في نقد الشعر**، (تحقيق عبد. أ. علي مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧.

- إسماعيل، يوسف (٢٠٠٤)، **بنية الإيقاع في الخطاب الشعري**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

- ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر (ت٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، (تحقيق حقي محمد شرف)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣.

- الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين (ت٣٥٦هـ)، **الأغاني**، (تحقيق عبد الستار أحمد فراج)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

- الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد (ت٥٧٧هـ)، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٢.

- أنيس، إبراهيم (١٩٦١)، **الأصوات اللغوية**، (ط٣)، القاهرة: دار النهضة العربية.

- __________ (١٩٥٢)، **موسيقى الشعر**، (ط٢)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

- أوكان، عمر (٢٠٠١)، **اللغة والخطاب**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

- أولمان، ستيفن (٢٠٠١)، **الأسلوبية وعلم الدلالة**، (ترجمة محي الدين محسب)، القاهرة: دار الهدى.

- الأيوبي، ياسين (١٩٨٠)، **معجم الشعراء في لسان العرب**، بيروت: دار العلم للملايين.

- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت٤٠٣هـ)، **إعجاز القرآن**، (تحقيق السيد أحمد الصقر)، دار الأمين، القاهرة، ١٩٩٣.

- البريسم، قاسم (٢٠٠٠)، **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، بيروت: دار الكنوز الأدبية.

- البستاني، سليمان (١٩٥٣)، **مقدمة الإلياذة**، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

- بكّار، يوسف حسين (١٩٧٩)، **بناء القصيدة العربية**، القاهرة: دار الثقافة والنشر.

- البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر (ت٢٧٩هـ)، **أنساب الأشراف**، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).

- البياتي، سناء حميد (٢٠٠٣)، **قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم**، عمان: دار وائل للنشر.

- تاوريريت، بشير (٢٠٠٢)، **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، قسنطينة: دار الفجر للطباعة والنشر.

- تشومسكي، نعوم (١٩٨٥)، **جوانب من نظرية النحو**، (ترجمة مرتضى باقر)، الموصل: مطابع جامعة الموصل.

- التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر (ت٧٩٣هـ)، **شروح التلخيص**، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ت).

- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت٢٣١هـ)، **نقائض جرير والأخطل**، (تحقيق أنطون صالحاني اليسوعي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٢٢.

- ثعلب، أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني (ت٢٩١هـ)، **قواعد الشعر**، (تحقيق رمضان عبد التواب)، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني (ت٢٥٥هـ)، **البيان والتبيين**، ط٤، (تحقيق عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٩٤٨.

- ـــــــــــــ، **كتاب العثمانية**، (تحقيق عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠.

- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي)، مكتبة الإيمان، المنصورة، ٢٠٠١.

- ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز**، (تحقيق محمود شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.

- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (ت٣٩٢هـ)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ط٣، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١.

- الجمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام (ت٢٣٢هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، (شرح محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٩٠.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت٣٩٢هـ)، **الخصائص**، ط٢، (تحقيق محمد علي النجار)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٦.

- __________، **كتاب اللمع في العربية**، ط٢، (تحقيق فائز فارس)، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٠.

- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد (ت٣٩٣هـ)، **تاج اللغة وصحاح العربية**، ط٤، (تحقيق أحمد عبد الغفورعطار)، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

- جيرو، بيير (١٩٩٤)، **الأسلوبية**، (ط٢)، (ترجمة منذر عياشي)، حلب: مركز الإنماء الحضاري.

- الحارثي، مريم بنت عوض (٢٠٠١)، **التصوير البياني في شعر عدي بن الرقاع العاملي**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

- الحازمي، زين الدين أبو بكر محمد بن موسى الحازمي (ت٥٨٤هـ)، **عجالة المبتدى وفضالة المنتهى في النسب**، (تحقيق عبد الله كنون)، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٦٥.

- حجيج، معمر (٢٠٠٧)، **استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق**، الجزائر: دار الهدى.

- الحربي، فرحان بدران (٢٠٠٣)، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، دراسة في تحليل الخطاب، بيروت: المؤسسة الجامعية.

- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي (ت٤٥٦هـ)، **جمهرة أنساب العرب**، (تحقيق عبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٩١هـ.

- الحموي، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله (ت٦٢٦هـ)، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.

- أبو حميدة، محمد صلاح زكي (٢٠٠٧)، **البلاغة والأسلوبية عند السكاكي**، غزة: دار المقداد للطباعة.

- ______________ (٢٠٠٦)، دراسات في النقد الأدبي الحديث، **سلسلة إبداعات فلسطينية**، ١ (١٨).

- الخالديان، أبو عثمان سعيد بن هاشم (ت٣٧١هـ)، وأبو بكر محمد بن هاشم (ت٣٨٠هـ)، **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين**، (تحقيق السيد محمد يوسف)، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٨.

- خان، محمد (٢٠٠٤)، **لغة القرآن الكريم**، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع.

- الخطّابي، حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطّاب البستي (ت٣٨٨هـ)، **بيان إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، ط٢، (تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

- الخطيب، أحمد المبارك (٢٠٠٩)، **الانزياح الشعري عند المتنبي**، اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.

- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني (ت٥٠٢هـ)، **الكافي في العروض والقوافي**، (تحقيق الحساني حسن عبد الله)، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت، ١٩٨١.

- ابن خلدون، وليّ الدين عبد الرحمن بن محمد الحضرمي (ت٨٠٨هـ)، **مقدمة ابن خلدون**، (تحقيق درويش الجويدي)، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٩٥.

- درويش، أحمد (١٩٩٨)، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، القاهرة: دار غريب.
- أبو ديب، كمال (١٩٧٤)، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، بيروت: دار العلم للملايين.

- ابن ذريل، عدنان (٢٠٠٠)، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- الراجحي، عبده (١٩٨١)، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، **مجلة فصول**، ١(٢)، القاهرة.

- الرازي، فخر الدين، أبو عبد الله محمد بن عمر البكري (ت٦٠٦هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، (تحقيق بكري شيخ أمين)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥.

- الرافعي، مصطفى صادق (١٩٩٧)، **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، (ط٣)، المنصورة: مكتبة الإيمان.

- ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.

- الزبير بن بكار، أبو عبد الله الزبير بن بكار القرشي (ت٢٥٦هـ)، **الأخبار الموفقيات**، (تحقيق سامي مكي العاني)، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد، ١٩٧٢.

- الزركشي، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن بهادر (ت٧٩٤هـ)، **البرهان في علوم القرآن**، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٨.

- الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد(١٩٧٢)، **الأعلام**، (ط٤)، بيروت: دار العلم للملايين.

- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد (ت٥٣٨هـ)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥.

- الزيات، عبد الله محمد (د.ت)، **رثاء المدن في الشعر الأندلسي**، ليبيا: منشورات جامعة قاريونس.

- الزير، عبد العزيز محمد ومحمد عبد الله الأطرم (١٩٧٢)، **شعراء الدعوة الإسلامية**، الرياض: الرئاسة العامة للكليات والمعاهد العلمية - كلية اللغة العربية، ١٩٧١ .

- سانديرس، فيلي (٢٠٠٣)، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، (ترجمة خالد محمود جمعة)، دمشق: دار الفكر.

- السد، نور الدين (١٩٩٧)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت ٦٢٦هـ)، **مفتاح العلوم**، (تحقيق عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠.

- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر (ت١٨٠هـ)، **الكتاب**، (تحقيق وشرح عبد السلام هارون)، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

- السيد، شفيع (١٩٨٦)، **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، القاهرة: دار الفكر العربي.

- ابن شاكر، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي الدمشقي (ت٦٧٤هـ)، **عيون التواريخ**، ج٥، اللوحة ١٠٤، مخطوط، نسخة مصورة عن الأصل المحفوظ بالمكتبة الظاهرية، دمشق، مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنية رقم ٨٢ (صورة ميكروفيلم).

- الشايب، أحمد (١٩٦٦)، **الأسلوب**، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، (ط٦)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

- __________ (١٩٧٣)، **أصول النقد الأدبي**، (ط٨)، القاهرة: مكتبة النهضة العربية.

- صادق، رمضان (١٩٩٨)، **شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الصّلاح، تحسين محمد (١٩٩٩)، **عدي بن الرقاع العاملي حياته وشعره**، عمان: منشورات وزارة الثقافة.

- صلاح، شعبان (٢٠٠٥)، **موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع**، (ط٥)، القاهرة: دار غريب.

- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي (ت٣٢٢هـ)، **عيار الشعر**، ط٣، (تحقيق محمد سلّام)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

- طبل، حسن (١٩٩٨)، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، القاهرة: دار الفكر العربي.

- الطرابلسي، محمد الهادي (١٩٨١)، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس: منشورات الجامعة التونسية.

- الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد (ت٧٤٣هـ)، **التبيان في البيان**، (تحقيق توفيق الفيل، وعبد اللطيف لطف الله)، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٦.

- العاملي، عدي بن الرقاع (ت١٠١هـ)، **ديوان عدي بن الرقاع العاملي**، شرح أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب الشيباني، (تحقيق نوري القيسي و حاتم الضامن)، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧.

- عباس، حسن (١٩٩٨)، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- عبد الجليل، عبد القادر (٢٠٠٢)، **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

- ابن عبد ربه، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد الأندلسي (ت٣٢٨هـ)، **العقد الفريد**، (تحقيق محمد سعيد العريان)، دار الفكر، بيروت، ١٩٤٠.

- عبد المطلب، محمد (١٩٩٤)، **البلاغة والأسلوبية**، بيروت: مكتبة لبنان.
- عبد النور، جبور (١٩٧٩)، **المعجم الأدبي**، بيروت: دار العلم للملايين.

- أبو العدوس، يوسف مسلّم (٢٠١٣)، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، (ط٣)، عمان: دار المسيرة.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت٣٩٥هـ)، **الصناعتين**، (تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.

- العشماوي، محمد زكي (١٩٩٤)، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، القاهرة: دار الشروق.

- ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي (ت٦٩٩هـ)، **المقرّب**، (تحقيق أحمد عبد الستار الجواري، وعبد الله الجبوري)، رئاسة ديوان الأوقاف، بغداد، ١٩٧١.

- العطّار، سليمان (١٩٨١)، الأسلوبية علم وتاريخ، **مجلة فصول**، ١، (٢)، القاهرة.

- عطية، مختار (٢٠٠٥)، **التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية**، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

- العقاد، عباس محمود (١٩٦٦)، **مراجعات في الآداب والفنون**، بيروت: دار الكتاب العربي.

- العلوي، يحيى بن حمزة بن علي (ت٦٤٥هـ)، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩١٤.

- علي، محمد كرد (١٩٨٣)، **خطط الشام**، (ط٣)، دمشق: مكتبة النووي.

- عياد، شكري (١٩٨٢)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، الرياض: دار العلوم.

- فرّاج، نزيه عبد الحميد (١٩٨٣)، **أسلوب الالتفات، دراسة تاريخية فنية**، القاهرة: مطبعة دار البيان.

- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت١٧١هـ)، **كتاب العين مرتبا على حروف المعجم**، (تحقيق عبد الحميد الهنداوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢.

- فضل، صلاح (١٩٨٤)، علم الأسلوب وعلاقته بعلم اللغة، **مجلة فصول**، ٦، (١)، القاهرة.

- الفيروز آبادي، مجد الدين أبو الطاهر بن يعقوب بن إبراهيم (ت٨٢٣هـ)، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.

- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت٢٧٦هـ)، **تأويل مشكل القرآن**، (تحقيق السيد أحمد صقر)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤.

- ـــــــــــــــ، **الشعر والشعراء**، (تحقيق أحمد محمد شاكر)، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٨٤.

- قدامة بن جعفر، أبو الفرج قدامة بن زياد البغدادي (ت٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، ط٣، (تحقيق كمال مصطفى)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩.

- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن (ت٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة)، دارللنشر والتوزيع، تونس، ١٩٦٦.

- القلقشندي، أبو العباس حمد بن علي (ت٨٢١هـ)، **نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب**، (تحقيق إبراهيم الأبياري)، الشركة العربية، القاهرة، ١٩٥٩.

- كحالة، عمر رضا (١٩٧٥)، **معجم المؤلفين**، بيروت: دار إحياء التراث.

- كوهين، جون (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعرية**، (ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

- اللويمي، محمد سعيد (٢٠٠٥)، **في الأسلوب والأسلوبية**، الرياض: مطابع الحميضي.

- المبرّد، أبو العباس، محمد بن يزيد (ت٢٨٥هـ)، **المقتضب**، (تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة)، عالم الكتب، بيروت، (د.ت).

- المخزومي، مهدي (١٩٨٦)، **في النحو العربي قواعد وتطبيق**، (ط٢)، بيروت: دار الرائد العربي.

- المرادي، بدر الدين أبو محمد الحسن بن قاسم (ت٧٤٩هـ)، **الجنى الداني في حروف المعاني**، (تحقيق طه حسن)، (د.ن)، بغداد، ١٩٧٦.

- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران (ت٣٨٤هـ)، **معجم الشعراء**، ط٢، (تحقيق سالم الكرنكوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

- المسدي، عبد السلام (١٩٧٧)، **الأسلوبية والأسلوب**، تونس: الدار العربية للكتاب.

- مصلوح، سعد (١٩٩٣)، **في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية**، (ط٢)، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

- مطلوب، أحمد (١٩٩٩)، **البلاغة والتطبيق**، (ط٢)، بغداد: منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

- __________ (٢٠٠١)، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، بيروت: مكتبة لبنان.

- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد بن العباس (ت٢٩٦هـ)، **البديع**، (علّق عليه أغناطيوس كراتشفوفسكي)، لوزاك وشركاه، لندن، ١٩٣٥.

- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠م

- أبو موسى، محمد (١٩٧٩)، **دلالات التركيب**، القاهرة: مكتبة وهبة.
- مولينيه، جورج (٢٠٠٦)، **الأسلوبية**، (ط٢)، (ترجمة بسام بركة)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- نازك الملائكة (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، (ط٣)، بيروت: مكتبة النهضة.

- ناظم، حسن (٢٠٠٢)، **البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- ابن ناقيا، أبو القاسم عبد الله بن محمد بن الحسين البغدادي (ت٤٨٥هـ)، **الجمان في تشبيهات القرآن**، (تحقيق محمود الشيباني)، مركز الصف الإلكتروني، الرياض، ١٩٨٧.

- النجار، عز الدين (١٩٨٨)، مراجعة ديوان عدي بن الرقاع العاملي، **مجلة اللغة العربية**، ٦٣، الجزء الثاني، دمشق.

- النحوي، عدنان (١٩٩٩)، **الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام**، الرياض: دار النحوي.

- هارون، عبد السلام (٢٠٠١)، **الأساليب الإنشائية في النحو العربي**، (ط٥،) القاهرة: مكتبة الخانجي.

- الهاشمي، أحمد (٢٠٠٩)، **جواهر البلاغة**، بيروت: دار الفكر.

- هلال، محمد غنيمي (١٩٧٧)، **النقد الأدبي الحديث**، (ط٢)، القاهرة: دار نهضة مصر.

- هني، عبد القادر (١٩٩٩)، **نظرية الإبداع في النقد العربي القديم**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

- الواد، حسين (١٩٨٤)، من قراءات النشأة إلى قراءات التقبل، **مجلة فصول**، ٥، (١)، القاهرة.
- وهبة، مجدي، وكامل المهندس (١٩٨٤)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط٢)، بيروت: مكتبة لبنان.

- ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥)، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

- ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي النحوي (ت٦٤٣هـ)، **شرح المفصل**، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، (د.ت).

Poetic language structure in "Adi Bin Al-Reqaa Alaamily" Diwan

By
Jalal Ibrahim Ahmad Adi

Supervisor
Prof. Hamdi Mahmoud Mansour

ABSTRACT

This study comes to look at the language in the poetic language of the Umayyad poet` "Adi Bin Al- Reqaa Al Aamily" from the viewpoint of stylistic, trying to reach into the internal components of his poetic speech, to determine at aesthetics and monitors stylistic features that distinguish it.

This study is aimed to discover texts of old poem depending on modern critisisim tools to use new vocabularies and procedures stylish search upon this kind of poem in order to discover it from many aspect especially that the old text poem hase been accused a lot of announcing all of its components and it has been consumed what it deserves to search. But there are many fair studyings proved the insufficiency of this prejudice vision, so the literature still keeps its position as a rich material for study and search because it still asking many questions which need answers to knock its doors with new tools.

The study divided the poetic language according to the poet into the three main levels, grabbed the first-level side rhythmic voice, started searching in the components of internal and external, Eventually, the study concluded that this level significantly contributed to the interdependence of the poem parts and cohesion, as it came to expressing his psychological state affective felt by poet.

The second level dealt with compositional side attempt to stand on the most important poet choices in the wording speech, the most prominent linguistic departures which was baptizing them, the study found that there is a strong link between the structure and meaning according to the poet himself , as the compositional departures monitored by the study was consistent with the meanings and indications that the poet wanted to express them.

The study at the third level side Semantic dealt with, the study studied simile and metaphor and metaphor and metonymy, its observes a group of semantics departures, whether on the level of semantics or at the level of predicate relations between the words themselves, it came this departures expressive of what was going on in the mind of the poet, and in his self.

The level four of the study allocated to the application vocabulary Find stylistic on an integrated text of the poet, it was selected one of the texts of the Bureau who won the favor and acceptance among many critics, propagated studied and analyzed in accordance with the procedures and tools stylistic, for the detection of features stylistic when the poet subject of study in an integrated text.